DIE WICHTIGSTEN DARSTELLUNGSFORMEN DES H. SEBASTIAN IN DER...

Detlev Baron von Hadeln

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Graef.

Jena, den 20. Dezember 1905.

Geheimer Hofrat Professor D. Dr. Gelzer
d. z. Dekan.

Die vorliegende Arbeit, mit zahlreichen Abbildungen versehen, erscheint als Heft 48 der Serie *„Zur Kunstgeschichte des Auslandes"* im Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg i. Els.

INHALTSVERZEICHNIS.

Die Wahl des Themas braucht wohl keiner längeren Rechtfertigung. Die Gestalt des H. Sebastian spielt in der italienischen Kunst eine so bedeutende Rolle, daß eine Zusammenstellung der einzelnen Typen offenbar von Nutzen ist. Die Betrachtung zeitlich abzugrenzen, war schon in Anbetracht des großen Materials erwünscht. Ueberdies erreicht die Entwickelung der hauptsächlichsten Stellungsarten zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts ihren Abschluß. — Die Darstellungen nur von diesem einen Gesichtspunkte aus zu prüfen, gebot der Umfang des Materials. Fragen, wie z. B. die Interpretation des menschlichen Körpers und deren Verhältnis zur Antike betreffend, wurden nur gestreift, und zwar nur, wo es im Interesse der eigentlichen Aufgabe lag. Außerdem hätten hier, namentlich für das Mittelalter, unsere Monumente nicht ausgereicht, um brauchbare Resultate zu liefern. —

Der beigefügte Katalog macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit, die schon deshalb kaum zu erreichen war, weil jegliche Vorarbeit fehlte. Der Katalog enthält mehrere Werke, die in der eigentlichen Abhandlung nicht zitiert wurden, sei es, daß sie nichts wesentliches beibrachten oder daß sie mir nur durch Literatur bekannt geworden sind. —

Folgenden Herren sage ich für liebenswürdige Auskunft oder gütiges Entgegenkommen bei Benutzung der ihnen unterstellten Institute und Bibliotheken meinen verbindlichsten Dank, Herrn Prof. Brockhaus, Direktor des kunsthist. Institutes zu Florenz, Herrn Pater F. Ehrle S. J., Praefekt der Vaticana, Herrn F. Gebhard, Herrn Prof. Dr. A. Goldschmidt, Herrn Prof. Dr. Koerte, Sekretär des Archäologischen Institutes zu Rom, Herrn Dr. P. Kristeller, Herrn Dr. H. Mackowsky, Monsignor J. Wilpert. In besonderer Weise möchte ich aber auch an dieser Stelle meinem sehr verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Graef in Jena meinen aufrichtigsten Dank aussprechen sowohl für vielfachen Rat gelegentlich dieser Arbeit, wie für reiche Belehrung und Anregung im allgemeinen. —

DIE AELTESTEN DARSTELLUNGEN.

DAS ALTER DES DARGESTELLTEN HEILIGEN.

DIE früheste bekannte Darstellung des H. Sebastian befindet sich in den Katakomben des H. Callistus. Auf die Wand des Lucernars, durch den die Krypta der H. Cecilia Licht erhält, sind in der Zeit Sixtus III (432-440) drei stehende männliche Figuren gemalt. Sie sind nicht mit Nimben versehen und ihren daneben stehenden Namen Quirinus, Sabastianus, Policamus fehlt das Prädikat Sanctus.[1] Ungefähr der gleichen Zeit gehört die Bemalung einer Lünette in der sogenannten Platonia bei S. Sebastiano an der Via Appia an: Christus reicht dem Quirinus in Gegenwart des Sebastian die Märtyrerkrone.[2] Hier wie in den Callistus-Katakomben ist unser Heiliger unbärtig. Diese Unbärtigkeit ist aber keineswegs für eine Bezeichnung einer bestimmten Altersstufe zu nehmen. Der frühchristlichen Kunst lagen derartige portraitistischen Züge fern.[3] Ebensowenig will wohl die Kleidung, Tunika und Pallium, auf irgendwelche irdische Beziehungen zurückweisen.

Gleichzeitig ungefähr mit der Entstehung der episodenreichen Märtyrerakten tritt in der bildenden Kunst ein Umschwung vom Symbolischen der früheren Epoche zum Portraitistisch-individualisierenden ein. Das früheste Spezimen dieser neuen Richtung ist das Mosaik in S. Pietro in vincoli (d. h. von Darstellungen des H. Sebastian). Dieses Mosaik ist

[1] De Rossi, Roma sott. II, p. 118 f. Man glaubt auf Abb. Tav. VII bei Sebastian einen Bart zu erkennen, der aber im Original nicht vorhanden ist. — Vergl. J. Wilpert. Le pitture delle cat. rom. Nr. 211.

[2] Abb. bei A. de Waal, Die Apostelgruft ad catacumbas an der Via Appia. Supl. z. R. Q. 1891. Tafel I. A. de Waal deutet die Figuren auf Policamus und Quirinus im Gegensatz zu früheren Versuchen auf Petrus und Paulus, l. c. pag. 106. — Die Deutung auf Quirinus und Sebastianus nach J. Wilpert o. c. Testo pag. 450.

[3] J. Wilpert a. a. O.

schon in gewisser Weise denkwürdig als Monument der ersten «ge-schichtlichen» Intervention unseres Heiligen gelegentlich einer Pestepidemie. Paulus Diaconus[4] berichtet, daß eine im Jahre 680 in Italien und besonders in Rom wütende Pest erst dann aufhörte, als man dem H. Sebastian einen Altar in der Basilika der Eudoxia errichtet hatte, was zu tun «cuidam per revelationem dictum erat.» Die Acta S. Sebastiani wußten noch nichts von einem patrocinium contra pestem. Auch bei der furchtbaren Seuche vom Jahre 590 wird der Heilige nicht erwähnt. Damals erschien, als Papst Gregor d. Gr. eine Bittprozession abhielt, über der moles Hadriani der Erzengel Michael sein Schwert in die Scheide steckend zum Zeichen der Erhörung. Es scheint demnach, daß Sebastianus erst im siebenten Jahrhundert die Eigenschaft des Alexikakos erworben hat, wozu ihm der Pfeil kraft seiner antiken, symbolischen Bedeutung das Medium gewesen sein wird. — Das genannte Mosaik,[5] wahrscheinlich von Papst Agatho (678—682) gestiftet, zeigt den Heiligen mit grauem Bart und Haar, in der Tracht eines byzantinischen — das bedeutet für jene Zeit Kaiserlichen — Offiziers. — G. Clausse geriet vor diesem Mosaik, das unseren Heiligen, wie gesagt, als älteren Mann darstellt, in Erstaunen. Er glaubte dann das vermeintliche Rätsel also zu lösen:[6] «on peut affirmer sans crainte d'erreur, que dans la hâte de profiter de l'intercession de saint Sebastien, le peuple et le clergé romain avaient baptisé de son nom un personnage quelconque, emprunté à une mosaïque déjà existante. En effet, ce vieillard . . . . n'a aucun des caractères qui puissent le faire reconnaître pour le jeune soldat de la garde de Dioclétien.» Hätte Monsieur Clausse etwas mehr crainte d'erreur gehabt, so hätte er sich durch die Lektüre der Acta SS. belehren können, daß Sebastianus kein jeune soldat de la garde, sondern Präfekt der ersten Kohorte war, den die Soldaten «quasi patrem venerabant», mit einem Wort ein Mann in reiferen Jahren.

Dieselbe Auffassung wie in S. Pietro in vincoli finden wir in S. Saba wieder. Wilpert[7] setzt diese Malereien mit denen von S. Maria Antiqua in die Zeit Johann VII (705—707). Vom H. Sebastian ist leider nur das Haupt und ein ganz geringer Teil des Oberkörpers erhalten; die sehr komplizierte Frisur zeigt graues Haar, ebenso der Bart. Die Tracht scheint ähnlich wie auf dem Mosaik gewesen zu sein.

---

[4] De gestis Langobardorum, lib. VI, cap. 5.
[5] De Rossi, Mos. crist. tav. XX.
[6] G. Clausse, Deux représ. de la Peste de Rome. G. d. B-A. 1904. II, pag. 225 ff.
[7] J. Wilpert, Le pitt. dei oratorio di S. Silvia. Mélanges d'arch. et d'hist. 1906, p. 15 ff. mit Abb.

Als älteren, bärtigen Mann sehen wir Sebastian im Moment seines Martyriums auf einer Kopie[8] eines Fresko, das sich einstmals in S. Andrea Katabarbara befand und gleichfalls bärtig, wenngleich nicht ergraut wie dort, auf Kopien[9] von Wandmalereien ehemals in S. Sebastiano auf dem Palatin, nach Stevenson[10] spätestens aus dem 10. Jahrhundert.

Unter den zum Teil noch erhaltenen Malereien der Tribuna von S. Sebastiano auf dem Palatin befinden sich die Halbfiguren von Heiligen, Sebastianus, Benediktus und Zotikus, die jüngeren Datums, als die übrige Bemalung der Apsis sind und zwar aus der Zeit, als Kirche und zugehöriges Kloster den Mönchen von Monte-Cassino gehörte, und wohl aller Wahrscheinlichkeit nach bald, nachdem Alexander II das Kloster an den Abt von Montecassino gab, entstanden.[11] Sebastian ist auch hier wieder ein älterer Mann mit grauem Bart und Haar.

Ebenso scheinbar auf den Resten von Fresken des dreizehnten Jahrhunderts, die sich an einem Bogen neben der Treppe, die von S. Sebastiano an der Via Appia nach der Platonia hinabführt, befinden.[12] — Gerade die Reste der Sebastianfigur befinden sich von der Treppe am weitesten entfernt, an einer so dunklen Stelle, daß eine genaue Prüfung mir nicht möglich war.

Als bejahrter Krieger, — und zwar dem Mosaik in S. Pietro in der Gesichtsbildung so nahestehend, daß man hier an eine absichtliche Nachahmung vermeintlicher Portraitstreue denken möchte, — erscheint Sebastian auf der Tribuna-Malerei von S. Giorgio in Velabro,[13] die Hermanin[14] Pietro Cavallini zuschreibt. Sebastian bleibt durch das ganze Trecento hin in der Regel bärtig; — mir ist nur eine Ausnahme, die Tafeln Semitecolos in Padua bekannt. (Ein Fresko-Fragment in S. Francesco zu Arezzo gehört wohl bereits dem XV. Jahrhundert an.) Besonders lange hat sich der bärtige Typus in Toskana erhalten. Noch in den Jahren 1464 und 1465 malte Benozzo den Heiligen so in S. Gimignano und Certaldo. Die spätesten, italienischen Beispiele überhaupt möchten wohl Luinis H. Sebastian in

---

[8] Cod. Vat. lat. 9071 pag. 251. Herr Professor Dr. A. Goldschmidt hatte die Güte mich auf diese Kopien aufmerksam zu machen, wofür ich mich ihm sehr zu Dank verpflichtet fühle. Der Beweis, daß diese und einige andere Kopien des zitierten Cod. auf untergegangene Originale in S. Andrea Katabarbara zurückgehen, würde hier zu weit vom Thema abführen, — er hat sich auf ganz andere Darstellungen, als die vorliegende zu stützen. Ich hoffe in kurzer Zeit mich über diese ehemaligen Fresken in S. Andrea Katabarbara an anderer Stelle aussprechen zu können.

[9] Cod. Vat. lat. 9071 pag. 62 und 234 ff.

[10] E. Stevenson, Il cimitero di Zotico. Modena. 1876. p. 71 ff.

[11] Um das Jahr 1061, vergl. Pertz, Mon. Germ. Hist. VII, p. 729. — Jaffé, Reg. Pont. Rom. Ed. II. Nr. 4725.

[12] vgl. A. de Waal, o. c. pag. 62 f.

[13] S. Giorgio in Velabro von Leo II. i. J. 682, also kurz nach der erwähnten Intervention des Heil., neuerbaut und den H. H. Georg und Sebastian geweiht.

[14] F. Hermanin, Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. pag. 41. Der Sebastian ist nach Hermanin am wenigsten von der Uebermalung berührt.

der Ermitage zu Petersburg, Lotto in Bergamo und Tintoretto, Venedig Akad., sein. In Umbrien habe ich keinen bärtigen Sebastian konstatieren können; mir sind hier allerdings auch keine erhaltenen, vor-quattrocentistischen Sebastiani bekannt geworden. Aber die Tatsache, daß Benozzo den Heiligen für Montefalco i. J. 1452 unbärtig, später in Toskana wieder bärtig malte, ist geeignet für Umbrien eine ältere Tradition des unbärtigen Typus vermuten zu lassen. Eine gleiche Annahme liegt für Oberitalien, speziell für Venedig nahe. Semitecolo wurde bereits genannt. Ihm steht zwar eine Miniatur in der «Mariegola dei Verrieri di Venezia» v. J. 1346 entgegen,[15] und ein Holzschnitt, der in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhundert erst entstanden, aber wohl auf ein älteres Vorbild zurück geht.[16] Dagegen stellen die älteren Vivarini (Antonio im Lateran, Bartolomeo in Wien) den Heiligen jugendlich, unbärtig dar; der konservative Charakter dieser Künstler könnte vielleicht einen Rückschluß gestatten. In den Skizzenbüchern Jacopo Bellinis in Paris und London findet man beide Typen. — Es ist, wie wir sehen, nicht möglich, den Zeitpunkt scharf zu präzisieren, wo der traditionelle bärtige Typus verschwindet, um dem jugendlichen, in manchen Gegenden vielleicht bereits üblichen, allgemeine Gültigkeit zu verschaffen. Im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts ist diese Modifikation endgültig vollzogen. — Wir haben hier eine Erscheinung beobachtet, die keineswegs vereinzelt dasteht. Auf zwei bereits erwähnten Monumenten, auf den Fresken von S. Saba und Sebastiano auf dem Palatin erscheint neben unserem Heiligen auch Laurentius mit grauem Haar und Bart. Laurentius wird bereits im Trecento meines Wissens ganz allgemein jugendlich dargestellt.[17] Den gleichen Verjüngungsprozeß machen ja auch einige Göttergestalten der griechischen Kunst wie Ares, Apollon, Dionysos und Hermes durch.

DIE EHEMALIGEN MALEREIEN VON S. SEBASTIANO AUF DEM PALATIN UND DIE WEITEREN ZYKLISCHEN DARSTELLUNGEN DER LEGENDE MIT AUSSCHLUSS DES MARTYRIUMS.

Die Martyriumdarstellung aus S. Andrea Katabarbara ist wahrscheinlich früheren Datums, als die Fresken der Kirche unseres Heiligen auf dem Palatin. Dennoch erscheint es ratsam, diesen Zyklus zuerst zu

[15] Abb. Gaz. d. B.-A. 1903 II, pag. 255.

[16] Abb. C. Ricci, Rac. art. di Ravenna. pag. 115. vgl. P. Kristeller, Jahrb. d. Pr. K., XXII, pag. 141 f. dort ebenfalls Abb. und Heitz & Schreiber, Pestblätter des 15. Jahrh., wo die Abb. in Originalgröße und koloriert abgebildet ist.

[17] Z. B. Bernardo Daddi, Florenz, S. Croce, Gio. da Milano, Florenz, Uff. Altarbild aus Ognisanti, u. a.

betrachten, um dann später bei näherer Untersuchung der Martyrien auf jenes zurückzukommen.

Die Geschichte der kleinen Kirche auf dem Palatin ist leider noch nicht aufgeklärt.[1] Die Tradition bezeichnet sie als den Ort, an dem Sebastian das Martyrium erlitten haben soll. Sie wird unter verschiedenen Namen genannt, in älterer Zeit meist unter dem Namen der Jungfrau Maria, dann als S. Sebastiano, auch SS. Sebastiano e Zotico. Der lokalisierende Zusatz schwankt ebenfalls, in Pallada, Palladio, Pallara.[2]

Im Jahre 1061 gab Alexander II. das «monasterium SS. Sebastiani et Zosimi (sic), quam vulgares usitato nomine Pallariam solent nuncupare»[3] an den Abt von Monte Cassino. Wie lange das Kloster im Besitz der Benediktiner war, ist noch nicht festgestellt. Im vierzehnten Jahrhundert residierte eine Zeit lang der «abbas abbatium» selbst dort. — Später zerfiel das Kloster, die Kirche diente profanem Gebrauche, sie war halb zerstört,[4] als Urban VIII. (Barberini, 1623—1644) sie zu restaurieren beschloß «in honore di San Sebastiano, che li si disse fosse fatto morire». Auf Befehl des Papstes blieben nur die Fresken der Tribuna erhalten, — ein großer Barockaltar machte sie so gut wie unsichtbar, — Triumphbogen und Seitenwände wurden überstrichen. — Diese Fresken sind uns aber glücklicherweise wenigstens in Kopien erhalten. Der Kardinal Francesco Barberini ließ im Jahre 1630 durch Antonio Eclissi Aquarellkopien von mittelalterlichen Malereien römischer Kirchen, unter diesen auch von denen in S. Sebastiano auf dem Palatin, anfertigen.[5] So sind wir imstande den Freskenschmuck der Kirche auf dem Palatin einigermaßen genau zu rekonstruieren.

Im Scheitel der Apsis war die Hand Gottes sichtbar; darunter der stehende Erlöser, die Rechte segnend erhoben, in der Linken eine Schriftrolle, zu seiner Rechten Sebastianus und Laurentius, zur Linken Zotikus und Stephanus. Darunter in der Conca Christus als Lamm und die zwölf Apostel unter der Gestalt von zwölf Lämmern, aus den Toren von Bethlehem und Jerusalem hervorschreitend. Darunter die zweizeilige Widmungsinschrift:

---

[1] Am eingehendsten hat E. Stevenson, Il cimitero di Zotico. Modena 1876 p. 71 ff. über die Kirche gehandelt. Ich berufe mich für das folgende hauptsächlich auf diese sehr gediegene Arbeit. — Armellini, Le Chiese di Roma. 1887, p. 440 f. bringt nichts neues.

[2] Nach De Rossi, Bull. 1867, p. 15 f. nicht von Palatium, sondern von palladium palatinum im Elagabalum.

[3] Nach Stevenson, o. c. pag. 76 ist die Orig.-Urk. erhalten im Arch. zu Monte-Cassino, Caps. II. n. 13.

[4] Mich. Lonigo Cod. vallicellano G. 36. Not. delle chiese ant. di Roma disposte per ordine alfabetico. fo. 55 v.

[5] Diese Smlg. bildeten die Cod. XL 11—17 der Bibl. Barb., jetzt in der Vaticana Cod. barb. lat. 4402—4408. — Die S. Seb. auf d. Palatin betreffenden Blätter wurden aus barb. Besitz entwendet, kamen später in Gaetano Marinis Besitz, der sie dem 1. Bd seiner Rac. Epigrafica einverleibte, Cod. Vat. lat. 9071.

VIRGO REDEMPTORIS GENITRIX ET SPLENDIDA MATER . . . EDA XPI CVM ZOTICO ET SEBASTIANO VOTA BEATA ‖ . . . ILLVSTRIS MEDICVS QVOQVE PETRVS OFFERT VT PRECIBVS CAPIAT VESTRIS CELESTIA REGNA.[6]

In der folgenden Zone in der Mitte Maria Orans, zu beiden Seiten je ein Erzengel und zwei Heilige, von denen zur Rechten Lucia und zur Linken Agnes durch Beischriften genannt werden. Schließlich unten die bereits erwähnten Halbfiguren, der HH. Sebastian, Benedikt und Zotikus. Sie sind jüngeren Datums; noch jetzt ist erkenntlich, wie ein Teil des alten Intonaco heruntergeschlagen wurde, um den neuen für sie aufzulegen. Ueberdies ist unter ihnen folgende Inschrift zu lesen: EGO BENEDICTV̄S PBR ET M(ona) CHV̄S. PINGERE. F(eci). — Sie sind also offenbar im Auftrage eines Mönches von Monte Cassino entstanden, während ja die große Inschrift den illustris medicus Petrus als eigentlichen Stifter nannte.

Man hat neuerdings versucht, die Tünche an einigen Stellen des Triumphbogens zu entfernen. Die zum Vorschein gekommenen Reste gestatten allerdings nur unzureichende Vorstellungen der ehemaligen Dekoration, doch helfen uns hier wieder Eclissis Kopien[7] weiter. Ueber der Apsis befand sich am Triumphbogen der Agnus Dei innerhalb eines Kreises; auf beiden Seiten je sechs Märtyrer ohne Nimben, die auf verhüllten Händen Kronen dem Lamme hinreichen. Darunter, in gleicher Höhe mit dem segnenden Christus in der Apsis, auf jeder Seite die Hand Gottes aus Wolken hervorkommend, und je fünf Männer, die je einen Heiligen mit Nimbus und nach der Hand Gottes ausgestreckten Armen auf den Schultern tragen.[7a] Hierunter, in gleicher Höhe mit der Mater Orans der Apsis, auf der linken (v. B.) Seite zwei weibliche Heilige mit Kronen auf verhüllten Händen, der Apsis zunächst, und weiter nach der Seitenwand zu, S. Sebastianus, der dem DOM Petrus die Rechte auf die Schulter legt mit der Linken nach dem Modell der Kirche faßt, das der Stifter ihm mit beiden Händen reicht. Auf der rechten Seite wieder zwei weibliche Heilige, ebenfalls mit Kronen auf verhüllten Händen, dann weiter S. Zotikus, der mit der Rechten nach der Madonna Orans weist, die Linke auf einen in der Kopie unerkennbaren Gegenstand[8] legt, den eine

---

[6] Die Inschrift ist im Original kaum noch erhalten; ich zitiere sie nach Bastiano Vannini, In effigiem Papae Urbani vandalica rabies. Cod. barb. lat. 2109. fol. 174 v. — Ant. Eclissi Cod. Vat. lat. 9071 pag. 62 bringt die Inschrift weniger vollständig und ungenau. Er hat . . . . CO ET SEBASTIANVS, . . . MEDICVS QVE PETRVS.

[7] Cod. cit. pag. 234, 235, 243.

[7a] Hier scheint der Kopist das Original mißverstanden zu haben; jene fünf Heilige mit Nimben sind doch wohl eher hinter den fünf anderen, als auf ihren Schultern zu denken. —

[8] Mich. Lonigo. Diss. epist. sopra la chiesa di S. Sebastiano in Pallara diretta ad Urbano VIII. Cod. Vallicel. G. 50. Num. XLVII nennt den Gegenstand «gl'utencilli della chiesa» ohne wohl selbst recht zu wissen, was man sich unter solchen «utencilli» vorstellen könnte. Monsignor Wilpert, dem

Frau auf verhüllten Händen trägt. Lonigo[9] hat noch neben dieser Figur den Namen, der bei Eclissi fehlt, lesen können, nämlich Joanna und zwar mit dem Prädikat Domina; er vermutet, wohl sicherlich mit Recht, in ihr die Gattin des Petrus.

Wir kommen zu den Seitenwänden. Daß sie bemalt waren, wissen wir aus verschiedenen Quellen.[10] Die Kopien des Cod. vat. lat. 9071 bringen nun anschließend an die Gemälde des Triumphbogens zunächst fünfzehn Darstellungen aus dem Leben Christi. (Geburt bis Verspottung, größtenteils sehr zerstört) auf pag. 235 untere Hälfte bis p. 239, ohne Angabe, wo sich dieselben in der Kirche befunden haben. — Dann folgen pag. 240—242 Darstellungen der Legende des H. Sebastian. Ein Zusatz von der Hand des Kopisten, Ant. Eclissi, nennt ihren Platz in der Kirche: «Nella parte dell' Evangelo». Auf pag 243 die beschriebene Szene der Kirchenstiftung und Empfehlung des Petrus und der Johanna durch Sebastian und Zotikus an die Madonna; dann pag. 244—250 vierzehn Darstellungen aus der Legende des H. Zotikus und seiner Genossen, mit dem Zusatz: «Nella parte dell' Epistola.» Die Darstellungen aus dem Leben Christi werden sich wohl — wenigstens zum Teil — mit denen aus der Legende des H. Sebastian auf der Evangelienseite befunden haben. Scheinbar sind allerdings einige Szenen aus dem Leben des Heiligen im Original zu Grunde gegangen, bevor Eclissi seine Kopien herstellte, denn der Zyklus beginnt gleich mit dem Martyrium; andererseits bietet aber die Sebastianlegende kaum genügend Stoff für Darstellungen, die jenen vierzehn aus der Geschichte des H. Zotikus und seiner Genossen an Zahl etwa gleich kommen könnten.

Ueber die Entstehungszeit dieser Fresken hat sich De Rossi geäußert.[11] Er setzt sie auf VIII—IX saec. an. Stevenson[12] folgt ihm und setzt als äußerste Grenze X saec. — Eine ganz zuverlässige Datierung würde sich ergeben, wenn etwas genaueres über den Stifter Petrus zu erfahren wäre; doch sind alle dahingehenden Bemühungen bis jetzt als erfolglos anzusehen. Die Vaticana besitzt ein Martyriologium, Cod. Vat. lat. 378, das aus dem zu S. Sebastiano gehörigen Kloster stammt. Das Martyriologium, das nach Stevenson[13] dem IX. oder X. saec. angehört, hat Randbemer-

---

ich eine Photographie der Kopie zeigte, hatte die Liebenswürdigkeit mir auch hier seine Ansicht mitzuteilen. Er hält für möglich, daß der betr. Gegenstand eine Schriftrolle, vielleicht die Schenkungsurkunde, auf dem Orig. darstellte.

[9] a. a. O. Diese Frau ist übrigens barfüßig.

[10] Baronius, Not. ad Mart. Rom. ed. Rosweid 1613 p. 2. «in parietibus . . . martyrii historia depicta cernitur». Mich. Lonigo, a. a. O. «il martirio di questi ssti. dipinto l'uno nel fianco destro e l'altro nel fianco sinistro di questa chiesa.»

[11] Bull. di arch. crist. 1869. p. 7.

[12] a. a. O. p. 79.

[13] a. a. O. p. 78.

kungen aus späterer Zeit, besonders aus dem XII. saec. Zum VII. Kal. oct. finden wir bemerkt: «Obiit petrus laudabilis medicus q. de sua ope. construx. monst. istud.» Diese Postille, nach Stevenson etwa Ende des XII. saec. eingetragen, will wohl nichts anderes, als den bereits seit langem überlieferten Todestag des um S. Sebastiano verdienten Petrus weiter in dankbarer Erinnerung halten. — So liefert sie uns auch keinen Anhalt für eine Datierung der Fresken. E. Bertaux[14] erwähnt die Apsis-Malereien, ohne sich über ihr Alter zu äußern; doch nimmt er, wenn ich ihn recht verstehe, an, daß sie bereits existierten, als die Benediktiner von Monte Cassino in den Besitz der Kirche kamen (i. J. 1061).

Von den Darstellungen der Legende unseres Heiligen sind, wie gesagt, nur fünf in Kopien erhalten. Es wurde bereits die Vermutung ausgesprochen, daß einige Szenen fehlen, d. h. zu Grunde gegangen sind, bevor die Fresken von Antonio Eclissi kopiert wurden.[15] Spätere und zwar an sich weniger umfangreiche Zyklen bringen nämlich einige andere Ereignisse aus der Legende des Heiligen. So erscheint es als unwahrscheinlich, daß in der Kirche auf dem Palatin diese gefehlt haben sollen, mit anderen Worten, die Geschichte des Titelheiligen so knapp, gleich mit dem Martyrium beginnend vorgetragen sein sollte.

Diese wenigen zyklischen Darstellungen sollen nun betrachtet werden. Das Martyrium wird zunächst nur kurz erwähnt werden, um dann später als für die vorliegende Arbeit von besonderer Wichtigkeit eingehender behandelt zu werden. Wir geben zunächst eine historische Reihenfolge der Zyklen, um dann bei Besprechung der einzelnen Szenen dem Verlaufe der Legende zu folgen.

1. Kopien nach untergegangenen Fresken in S. Sebastiano auf dem Palatin. Cod. Vat. lat. 9071 pag. 240—242. Nach De Rossi, l. c. VIII. bis IX. saec., nach Stevenson, l. c. spätestens X. saec. Fünf Darstellungen.

2. Auseinandergenommenes Triptychon in der Dom-Opera zu Florenz. Nr. 84—86. Wohl sicher dasjenige von dem Franco Sachetti in der 171. seiner Novellen sprach, die aber leider bis auf zwei Zeilen der Inhaltsangabe verloren ist, so daß wir nicht den Namen des Malers erfahren. Das Fragment lautet: «Il vescovo dell' Antella di Firenze avendo fatto dipingere l'altare di Santo Bastiano nella maggior chiesa . . .». Nach Mi-

---

[14] E. Bertaux, L'Art dans l'Italie mérid. pag. 187 mit Umrißzeichnung des Apsisfresko, das übrigens von Moscioni leidlich photographiert ist.

[15] Auf pag. 242 des cit. Cod., oben die Beisetzung des H. Seb., unten ein unausgefülltes Rechteck. Doch erscheint es als unwahrscheinlich, daß hier eine untergegangene Szene zu placieren ist. Einmal, welche sollte der Beisetzung noch folgen? — Dann folgt auf pag. 246 unter den Zotikus-Darst. ein weiß gelassenes Rechteck mit dem Ausdrucke. Zusatz: «Quadro scalcinato primo». auf pag. 250 «Quadro scalcinato secondo». Allerdings sind ja die Blätter aus einem Cod. in einen anderen gewandert und sind vielleicht jetzt anders angeordnet, als ursprünglich.

norbetti, Relazione delle sante Reliquie della Chiesa Metropolitana della Città di Firenze, Bologna, 1685 p. 60 f. brachte der Bischof Filippo d'Antella i. J. 1353 eine Reliquie des H. Sebastian von Rom nach Florenz. Doch zeigt L. G. Cerracchini, Cronologia sacra de' vescovi ed archivescovi di Firenze, Firenze 1716, pag. 105 f. daß Fil. d'Antella damals noch Bischof von Ferrara war (seit 1349), erst 1358 kam er nach Florenz (Richa, Chiese fior. t. II, p. 8 f.) und starb nach Cerracchini, l. c. bereits 1361. So muß das Triptychon zwischen 1358 und 1361 entstanden sein.

3. Vier Tafeln des Niccolò Semitecolo in der Dom-Bibl. zu Padua. Datiert und signiert, auf der ersten Tafel: Nicholeto . Simitecholo . da . veniexa . inpēse; — auf der letzten Tafel MCCCLXVII adi XV Decēbre.[16]

4. Predella des Tabernakels zu Rossellinos Sebastianfigur von Botticini im Dom zu Empoli.

5. Zwei Marmorreliefs, ein drittes zugehöriges eine Pietà darstellend, von Michele Marini. Rom. Min. di pub. istr. Abb. bei Arduino Colasanti, L'Arte VIII, p. 201 ff.

Die Legende[17] erzählt: Sebastianus, Präfekt der ersten Kohorte unter den Imperatoren Diocletian und Maximian ist Christ, und zwar heimlich aber nicht etwa aus Furcht vor dem Märtyrertode, sondern um in dieser einflußreichen Stelle weiter für seinen Glauben wirken zu können. Durch seine Reden erhalten nicht nur solche, welche aus Todesfurcht von Christus abzufallen drohen, neuen Mut, es werden auch zahlreiche Heiden für den Glauben gewonnen. Wunderbare Heilungen finden statt.

Florenz. Dom-Opera: Sebastian spricht zu Männern und Frauen, über ihm erscheint in einer Aureole am Himmel Christus, der den Heiligen segnet.

Botticini. Empoli. Dom.: Zwei Jünglinge (Marcellianus und Markus) knien, um enthauptet zu werden, Sebastian spricht ihnen Trost zu. — Denselben Vorgang behandelte später Paolo Veronese. Venedig. S. Sebastiano.

Diese Tätigkeit des Sebastian kann aber auf die Dauer nicht verborgen bleiben, er wird denunziert und vor die Imperatoren gerufen.

Semitecolo. Padua: Sebastian mit zwei durch Nimben ebenfalls als Heilige bezeichnete Männer (Marcellianus und Markus?) vor den beiden Kaisern.

---

[16] Neben diesen vier Tafeln hängt eine weitere ähnlichen Stiles, die einen Heiligen zeigt, der einen Gegenstand in der Hand hält, welchen man als Pfeil deuten könnte. Der Heil. ist wie Seb. auf 1. 3. 4. der gen. Tafeln gekleidet, nämlich mit blauem, goldgemustertem Untergewand, rot und goldenem Mantel, beide mit Hermelin besetzt. Doch ist dieser Heilige im Gegensatz zum Sebastian der 4 Tafeln bärtig.

[17] Acta SS. 20. Jan.; Jacobi a Voragine Legenda aurea, Cap. XXIII.

Botticini, Empoli und Marini, Rom: Sebastian, allein angeschuldigt, vor dem thronenden Diocletian. Bei Marini ist der Heilige hier bereits nackt.

Diocletian verurteilt Sebastian zum Tode durch Erschießen; das Urteil wird sogleich vollstreckt.[18] Die Bogenschützen verlassen ihr Opfer, nachdem sie glauben ihr Werk getan zu haben. Irene, eine Christin, kommt um den Märtyrer zu begraben; sie entdeckt in ihm noch Leben, bringt ihn in ihr Haus und pflegt ihn.

Kopie von S. Sebastian auf dem Palatin, Cod. cit. p. 240. Der Märtyrer auf einem Sessel in einem Gemach sitzend, Irene steht neben ihm und zieht behutsam die Pfeile aus dem Körper des Heiligen. — Weitere, frühe italienische Darstellungen dieses Vorgangs sind mir nicht bekannt, eine französische Ende des XV. Jahrh. Smlg. Agnew. London. Abb. Gaz. d. B.-A. 1901 II, p. 99. Die Szene wird erst in der Barock-Malerei sehr beliebt, sie spielt dann unter freiem Himmel, auf dem Richtplatz z. B. Schidone. Neapel. Mus. Naz. S. da Pesaro. Rom. Colonna Nr. 28. Luca Giordano. Dresden Nr. 479.

Oefters übernehmen es Engel dem Heiligen die Pfeile aus dem Körper zu entfernen. Das früheste mir bekannte Beispiel, fälschlich unter Crivellis Namen, bei Ongania. Venedig. — Ein spätes Beispiel: Rubens(?) Corsini. Nr. 225. Rom.

Nach wenigen Tagen ist Sebastian geheilt, er begibt sich in die Nähe des Elagabalums, um die vorbeikommenden Kaiser herauszufordern. Diocletian antwortet mit einer zweiten Verurteilung: Sebastian wird im palatinischen Hippodrom zu Tode gepeitscht.

Florenz. Dom-Opera: Auf einem Bilde beide Ereignisse; links (v. B.) wird der entkleidete Heilige mit Stöcken zu Tode geschlagen, rechts in die Cloaca geworfen, die als Brunnen dargestellt ist.

Semitecolo Padua: Im Vordergrund wird der bekleidete Heilige tot geschlagen, im Hintergrunde seine Leiche von Soldaten weggetragen.

Botticini, Empoli. Marini, Rom; außerdem Schule der Robbia, Monte San Savino. Chiesa di S. Chiara, Predellenstück: Der entkleidete Heilige wird totgeschlagen.

Unter den Kopien von S. Sebastiano auf dem Palatin fehlt merkwürdigerweise dieses zweite Martyrium, d. h. der eigentliche Tod des Märtyrers. Es folgt gleich auf die Pflege durch die H. Irene, die Versenkung des Heiligen in die Cloaca: Die unbekleidete Leiche des Märtyrers wird von vier Jünglingen unter Bedeckung von Bewaffneten

---

18 Ueber dieses, erste Martyrium weiter unten.

zur Cloaca geschleppt, die durch eine rechteckige Oeffnung im Boden dargestellt ist.

Sebastian erscheint nun der Christin Lucina im Schlafe, meldet daß sein entseelter Leib in der Cloaca beim Circus sich befindet, und fordert sie auf ihn in den Katakomben bei der vestigia Apostolorum beizusetzen.

Florenz. Dom-Opera: Der Heilige erscheint der schlafenden Lucina (links); sein Leichnam wird von Lucina und anderen Christen aus der Cloaca geholt (rechts).

Der Heilige wird nach der vestigia Apostolorum getragen. Kopien von S. Sebastiano, cod. cit. pag. 241: Der Märtyrer mit Binden umwunden in einem offenen Sarge liegend, den zwei Männer tragen. Ein Mann mit Tonsur und priesterlicher Kleidung, den eine Beischrift als Cajus Papa bezeichnet, geht voraus und weist mit der Rechten dem Zuge die Richtung an. Dem Toten folgen zwei Frauen mit Kerzen. Im Hintergrund Berge.

Der Heilige wird beigesetzt:

Kopien von S. Sebastiano: Der Märtyrer, mit Binden umwunden, wird von zwei jungen Männern in einen Sarkophag gelegt; dahinter ein bärtiger und ein unbärtiger Priester. Auf dieser (rechten v. B.) Seite schließt ein Bogen, der auf korinthischen Säulen ruht, ab. Links drei Frauen mit Kerzen und eine vierte Person unbestimmbaren Geschlechtes. Hinter dieser Gruppe schließt eine Mauer ab, über die zwei Bergspitzen emporragen.

Semitecolo. Padua: Der Heilige wird, wie auf 1. und 3. bekleidet, in einen Sarkophag gelegt.

Eine apokryphe, d. h. nicht in den Acta SS. erzählte Begebenheit, stellt ein Bild des florentiner Triptychon dar: In und vor den Häusern einer Stadt (Rom i. J. 680?)[19] liegen Tote und Sterbende. Im Vordergrunde kniet Sebastian betend von anderen Knienden umgeben, die ebenfalls beten. Oben am Himmel in einer Glorie eine Figur, die die Rechte gegen einen entweichenden Dämon ausstreckt, mit der Linken auf den Heiligen weist. — Ich kann diese Darstellung auf nichts anderes, als auf eine Intervention des H. Sebastian gelegentlich einer Pestepidemie deuten. Eine Darstellung der Pest vom Jahre 680 und der Stiftung des Altars in S. Pietro in vincoli befindet sich in dieser Kirche; Schule der Pollajuoli, Fresko. Abb. bei G. Clausse, loc. cit.

Die Betrachtung der wenigen zyklischen Darstellungen der Sebastian-Legende ergibt ein Resultat negativer Art: Solche Zyklen scheinen nie-

---

[19] Eine forma urbis liegt m. E. nicht zu Grunde.

mals sehr zahlreich gewesen zu sein. Für die uns erhaltenen lassen sich kaum irgendwelche ihnen gemeinsamen Züge konstatieren. Sie scheinen sämtlich auf die Lektüre der Legende, nicht auf frühere Vorbilder zurückzugehen. Bestimmte Darstellungsformen sind nicht ausgebildet worden.

Aus der Literatur sind mir folgende, untergegangene, resp. verschollene Zyklen bekannt: Taddeo Gaddi, Arezzo. S. Agostino. Cap. di S. Sebastiano. v. Vasari-Mil. I, p. 580. Andrea Mantegna: Sieben verschollene Tafeln. v. Kristeller, p. 471. Schule des Squarcione (resp. des Mantegna) Padua: S. Sebastiano. v. J. 1481. v. Brandolese, Pitture etc. di Padova. 1795. p. 117 f. — Wenige Reste dieser Fresken jetzt im Mus. civ. dort.

DIE ÄLTESTEN MARTYRIEN. (Taf. I.)

Die beiden frühesten Martyrien, nämlich diejenigen aus S. Andrea Katabarbara und aus S. Sebastiano auf dem Palatin sind von auffallender Verschiedenheit in der Darstellungsform. Es erscheint dies anfangs um so merkwürdiger, als beide am selben Ort und verhältnismäßig kurz aufeinander entstanden sind, doch erklärt sich bei näherer Betrachtung diese Verschiedenheit der Darstellungsform aus den Verhältnissen der jedesmal zu füllenden Fläche.

In S. Andrea Katabarbara sollte das Martyrium wahrscheinlich die Seitenwand einer Fensternische bedecken, ein schmales, hohes Rechteck.[1] Das zwang schon allein den Maler dem Märtyrer einen erhöhten Standpunkt zu geben, um den Bogenschützen einen Abstand von ihrem Opfer zu schaffen. — Der Heilige ist dem Kruzifixus ähnlich, vom Boden entfernt, an einen Pfahl gebunden. (Der Kopist hat offenbar die Stricke, mit denen der Märtyrer festgebunden ist, zum Teil weggelassen; nur über dem Fußgelenk sind solche sichtbar.) Unten rechts und links zwei Bogenschützen, die im Begriffe sind, ihre Pfeile nach Sebastian, der noch nicht verwundet ist, abzuschießen. In S. Sebastiano auf dem Palatin war dagegen die Darstellung, der zu füllenden Fläche entsprechend, — einem horizontal gestreckten Rechteck, — in die Breite entwickelt. Die Schützen können hier nach den Seiten zurücktreten; so kann der Märtyrer mit ihnen in gleicher Höhe stehen. Sebastian ist, ganz von vorne gesehen, mit den

[1] Auch dieses bitte ich, wie alle die zeitliche und örtliche Herkunft dieser Darstellung betreffenden Behauptungen einstweilen ohne Beweis hinnehmen zu wollen.

Armen auf dem Rücken an einen Pfahl gebunden, bereits von unzähligen Pfeilen getroffen. Zu beiden Seiten je zwei Henker, die fortfahren nach dem Heiligen zu schießen. (Einer derselben trägt einen Hut, was wohl sicherlich auf eine Freiheit resp. auf ein Mißverständnis des Kopisten zurückzuführen ist.)

Wir finden nun in der Folge überall, wo die Bildfläche nicht breit genug war, um wie in S. Sebastiano auf dem Palatin den Märtyrer die ganze Mitte einzuräumen das Bestreben, den Heiligen höher zu postieren, teils um den Schützen Bewegungsmöglichkeit zu schaffen, teils um die Hauptfigur, den Märtyrer, aus der Menge herauszuheben und ihn so dem ersten Blicke kenntlich zu machen.

Die beiden Darstellungsformen ergaben dann für den Körper des Märtyrers im besonderen zwei wieder durchaus verschiedene Stellungen, die als Typen zwei Extreme bedeuten, zwischen die man alle weiteren Variationen als Zwischenglieder einordnen könnte. In S. Andrea Katabarbara ist Sebastian in stark vertikaler Tendenz, anstatt auf fester Basis stehend, mit den über das Haupt erhobenen Armen am Marterpfahle hängend festgebunden. Diese Stellung hat sich in ihrer strengsten Form nicht recht durchsetzen können, immerhin kommt sie mehr oder minder modifiziert, besonders in Oberitalien durch das ganze fünfzehnte Jahrhundert hin vor, ja sie läßt sich in weit späterer Zeit, nämlich u. a. bei Guido Reni [2] konstatieren. Mit größerem Eifer hat sich die nordische Gotik [3] ihrer angenommen, wir finden sie dort bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, also bis zum Beginn der italienischen Einwirkung, als die grundlegende.[4]

Dagegen enthielt die Stellung von S. Sebastiano auf dem Palatin mit den auf dem Boden ruhenden Füßen und den auf den Rücken gelegten Armen – wenigstens potentiell — das antike Motiv der rhythmischen Bewegung. Es brauchte nur begonnen werden die Beine als Stand- und Spielbein zu differenzieren, und zur Entwickelung oder besser gesagt zur Neubelebung dieses Motives war der Anstoß gegeben.

Durch Kombination beider Typen und durch Veränderung der Front entstand dann eine Reihe von Variationen, deren Ausbildung sich die

[2] Das ursprüngl. Original nach Waagen, Zahnsche Jahrb. I, p. 122 im Prado zu Madrid. — Wiederholungen resp. Kopien an mehreren Orten, in der Galleria Capitolina zu Rom, in Pal. Bianco zu Genua.

[3] Es steht dies in engster Verbindung mit der kürzlich von Wölfflin behandelten Frage der gegensätzlichen Körperauffassung Italiens und des Nordens. v. H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, p. 85 f.

[4] z. B. mit beiden Armen über dem Haupte: Meister des Amsterdamer Kabinets. Abb. M. Lehrs Internat. Chalcograf. Soc. 1893–94. Martin Schongauer, B. 56. Albrecht Dürer, B. 55 Modifiziert, ein Arm über dem Kopfe, der andere seitlich festgebunden: z. B. Memling, Paris, Louvre und Brüssel kgl. Museum. Holbein d. ä. München. Hans Baldung Grien, Brüssel, Mme. H. Goldschmidt.

verschiedenen Lokalschulen angelegen sein ließen. Es ist nicht wunderbar, daß bei Gleichheit der Entstehungsbedingungen und bei naher Verwandtschaft der künstlerischen Gesinnung dieselben Standmotive gleichzeitig und selbständig in mehreren italienischen Schulen auftreten. Das Gegenteil wäre wunderbar, denn die Variationsmöglichkeiten sind bei näherer Betrachtung keine sehr großen, — sie sind fast gering im Vergleiche zu den zahlreichen Individualitäten, die die einzelnen Variationen auf ihre künstlerische Brauchbarkeit hin prüften.

DER HEILIGE AUSSERHALB SEINES MARTYRIUMS.

Galt es nun den H. Sebastian in anderen Situationen, als während seines Martyriums auftreten zu lassen, so geschah das in der älteren Kunst stets in der Tracht eines Kriegers. Wir haben ihn so in S. Pietro in vincoli, in S. Saba, S. Sebastiano auf dem Palatin, in S. Giorgio in Velabro kennen gelernt, bekleidet und bärtig, und so finden wir ihn weiter bei Giovanni da Milano[1] und anderen Trecentisten oder wesentlich trecentistisch im Quattrocento weiterschaffenden Malern.[2] Es war gesagt worden, daß sich in Florenz (resp. Toskana mit Ausschluß Sienas) besonders lange der bärtige Typus erhielt; Florenz verhielt sich nun auch gegen eine andere Neuerung, die etwa gleichzeitig auftritt, lange Zeit ablehnend, nämlich den Märtyrer unbekleidet am Throne der Madonna erscheinen zu lassen. — Es muß darauf hingewiesen werden, daß dies ein Fall ohne irgendwelche Analogie ist: während andere Märtyrer mit einem Attribut in der Hand, das auf ihre Todesart zurückweisen soll, in dieser transzendentalen Situation erscheinen, tritt Sebastian im Zustande seines Martyriums, nackt, gefesselt und von Pfeilen getroffen auf.

Wir wollen versuchen, der Entstehung dieser merkwürdigen Ausnahme nachzugehen. Zunächst wäre festzustellen, wo dieselbe am frühesten nachweisbar ist. — Von den mir bekannten, erhaltenen Monumenten ist hier ein Fresko der Brüder Lorenzo und Jacopo da San Severino in S. Giovanni zu Urbino v. J. 1417, Sebastian mit dem Täufer zu den Seiten der thronenden Madonna und ein Fresko im Salone zu Padua von Miretto (?)

---

[1] Gio. da Milano. Florenz. Uff. Nr. 32. Altarwerk aus Ogni santi. Sebastian im Chor der Märtyrer. Staffelbild unter Stephanus und Laurentius.

[2] Z. B. Lorenzo di Nic. di Piero Gerini. Florenz. Accademia. Nr. 7. Auch Schule der Bicc. Uff. Nr. 35 darf hier bereits genannt werden.

nach 1420, Sebastian neben anderen Heiligen [3] zu nennen. In Urbino ist der Märtyrer gefesselt und gibt durch Schreien seinen Schmerzen lauten Ausdruck, in Padua legt er betend die Hände vor der Brust zusammen. — Ich zweifle nicht, daß sich an abgelegenen Orten noch ältere unbekleidete Sebastiani auffinden lassen möchten; daß es solche bereits im Trecento gegeben hat, erfahren wir durch Mariotti,[4] der ein trecentistisches Fresko, ehemals in S. Croce di Porta S. Pietro zu Perugia ausführlich beschreibt. Es handelte sich um eines jener Votivbilder, wie sie uns aus späterer Zeit in den Gonfaloni Buonfiglis erhalten und die als spezifisch-umbrisch zu bezeichnen sind. Die Madonna della Misericordia [5] schützt unter ihrem Mantel das Volk gegen die von Gottvater geschleuderten Blitze; zu ihrer Rechten Sebastian, zur Linken ein Engel sein Schwert in die Scheide steckend.[6] Mariotti sagt zwar nicht, daß Sebastian hier unbekleidet dargestellt war, doch scheint mir das ganz unzweideutig aus folgendem Vers, der auf einer Schriftrolle in der Luft zwischen der Madonna und dem Heiligen zu lesen war, hervorzugehen. Sebastian bittet:

«Per queste piaghe che er ci rude al quanto
Per lo tuo amore e per lo figliolo tuo
Te priego Madre che lo priege tanto
Che esshaudischa questi popul suo.»,

Es ist wohl zweifellos, daß die piaghe, auf die der Heilige in dieser Bitte zur Madonna hinweist, sichtbar waren, d. h. daß Sebastian unbekleidet war. Damit ist aber nicht nur ein unbekleideter Sebastian für das Trecento nachgewiesen,[7] die Erklärung der ikonographisch merkwürdigen Erscheinung ist wohl ebenfalls in dem von Mariotti mitgeteilten Vers enthalten. Von der Anschauung ausgehend, daß erlittene Schmerzen durch Fürbitte anderen zu gute kommen können, wünschte das Volk ein deutlicher sprechendes Symbol, als das des Pfeiles in der Hand des Heiligen, es wollte den verwundeten Körper des Märtyrers sehen, der ihm das Mitleid des selber leidenden glaubwürdiger zu garantieren schien. So erscheint denn Sebastian auch als Fürbitter unbekleidet, mit gefalteten Händen, kniend (in Umbrien Buonfigli, Perugino, Perugia, Pin. und Zampolini, Spoleto)

---

[3] An der Ostwand. Der H. Sebastian an der Westwand aus späterer Zeit. Herr A. Moschetti wird, wie er mir liebenswürdigerweise mitteilte, eine Untersuchung der Fresken im Salone nächstens veröffentlichen.

[4] Mariotti. Lettere pittoriche perugine. Perugia 1788; p. 53 f.

[5] Die Mad. della Mis. ist nicht spezifisch umbrisch, sie kommt auch in anderen Gegenden häufig vor, z. B. Parri Spinello, Arezzo, S. M. della Mis. vgl. Vas.-Mil. II, 283; Fra Fil. Lippi. Berlin Nr. 95. Paduanische Schule. Padua Mus. Civ.; Venezianisches Relief an der Carità zu Venedig u. a. O. vgl. auch H. Brockhaus, Forschungen über flor. Kunstw. — Spezifisch-umbrisch ist dagegen die Parteinahme der Mad. gegen den Blitze resp. Pestpfeile schleudernden Gottvater. Bombe, Ben. Buonfigli. p. 31 betont mit Recht, daß Benozzo bei seinem Exvoto v. J. 1464 in S. Agostino zu S. Gimignano alter, umbrischer Tradition folgt. Hier schützt Seb. das Volk unter seinem Mantel.

[6] Vgl. auf pag. 2 die gleiche symbol. Handl. gelegentlich der Pest v. J. 590 in Rom.

[7] Brousolle, La jeunesse du Pérugin. Paris 1901, pag. 520 erwähnt in der Rocchiciola, die ich nicht kenne, mehrere Sebastiani, die vielleicht trecentistisch und unbekleidet sind.

oder stehend (in Oberitalien Miretto, Padua, Salone; Pellegrino Munari, Modena, S. Pietro; Alv. Vivarini, Berlin, Nr. 38; Carpaccio, Capo d'Istria). Sehr früh, — bereits bei den San Severini in Urbino v. J. 1417, — hat dann Sebastian die äußern Kennzeichen des Vermittlers verloren, er erhebt in der Regel nicht mehr betend die Hände. Aber Maler und Volk mochten sich so daran gewöhnt haben, den Heiligen unbekleidet darzustellen, daß man ihn nun weiter nackt neben der Madonna auftreten ließ. — Für die Kunst an sich bedeutete das eine nicht unwesentliche Bereicherung; für die «Sacra Conversazione» war damit eine ganz neue Figur geschaffen. Auch hier läßt sich der Zeitpunkt nicht genau fixieren: eine Zeitlang kommen bei dieser Gelegenheit bekleidete wie unbekleidete Sebastiani in allen Schulen (außer in Toskana) nebeneinander vor. Bei einzelnen Künstlern, z. B. Alunno, läßt sich die Beobachtung machen, daß der entblößte Heilige erst in den späteren Bildern auftritt. Den Heiligen stets unbekleidet darzustellen, ist erst während der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zur Regel geworden, also gleichzeitig mit der endgültigen Umwandelung des älteren, bärtigen Typus in den jugendlichen. Diese Coïncidenz wird kaum eine zufällige sein. Für beide Erscheinungen ist doch wohl ein Verlangen als treibendes anzusehen. Jede Kunst hat zur Entwickelung einen Kreis von Aufgaben nötig, an denen sie ihre Kräfte ausbildet; ist jener zu eng, so wird sie ihn zu erweitern suchen. Die Einführung des Sebastian, als unbekleideter Jüngling, in den Darstellungskreis der kirchlichen Kunst ist als eine derartige Erweiterung anzusehen.

DIE SPAETEREN DARSTELLUNGEN DES H. SEBASTIANS.

IN DER FLORENTINISCHEN SCHULE. (Taf. II.)

DEN Sebastiandarstellungen florentiner Künstler ist ein sehr wesentlicher Zug gemeinsam, der sie von solchen anderer Schulen fast gegensätzlich unterscheidet: Der bewegteste Moment, das Martyrium selbst ist gewählt. — Es sind erzählende Bilder. — In Siena werden wir eine Art Glorie des Märtyrers finden, in Umbrien Andachtsbilder, in Norditalien wieder, wie in Florenz die Darstellung einer historischen Situation, aber eine dem Martyrium zeitlich folgende. Ausnahmen kommen natürlich vor; sie kennzeichnen sich aber auch deutlich als solche. — Die florentinische Wahl dieses dramatischen Augenblickes hatte die entscheidendste Einwirkung nicht nur auf die Darstellungsform des eigentlichen Martyriums, sondern auf alle florentinischen Sebastiani überhaupt.

Zunächst das Martyrium. Eine Hauptschwierigkeit bestand darin, den Schützen einen Abstand vom Ziele zu schaffen, falls nicht eine größere Ausdehnung in die Breite möglich war. Diese Möglichkeit bestand selten. Es handelt sich in der Regel um Altarbilder oder, was diese ersetzen sollte, um ein Fresko hinter dem Altar. (Benozzo, S. Gimignano.) So war für den Künstler mit dem Altar auch annähernd die Breite seines Bildes festgelegt, freier war er dagegen in einer Ausdehnung nach oben. Diese machte er sich denn auch zu Nutze. So fand man in Florenz den gleichen Ausweg, wie in S. Andrea Katabarbara: Man stellte den Märtyrer so hoch wie möglich auf und ließ die Schützen zu ihm empor schießen. — So auf dem bereits erwähnten Triptychon der florentiner Dom-Opera. Hoch über den Bogenschützen, zwischen denen Diokletian, durch einen Lorbeerkranz gekennzeichnet, steht, ist Sebastian an einen

Marterpfahl gebunden. Die Arme sind nicht mehr über dem Kopfe, sondern hinter dem Rücken gefesselt; den Füßen ist ein schmales Querbrett zur Stütze gegeben. Oben am Himmel erscheint ein Engel mit Krone und Palme. Dieser Engel fehlt selten auf florentinischen Darstellungen.[1] Darüber im Rahmen Christus segnend.

Diesem Triptychon folgt zeitlich ein Fresko am ersten Pfeiler rechts in S. Maria Maggiore zu Florenz, das künstlerisch höher steht, aber kaum neue ikonographische Erscheinungen aufweist. — Für uns ist es darum besonders wertvoll, weil es sehr anschaulich zeigt, daß man in Florenz durchaus das Martyrium haben wollte, selbst hier auf einer so schmalen Fläche, einer Pfeilerseite, wo man eher eine Einzelfigur, etwa in einer Nische stehend, erwartet hätte. Als drittes noch wesentlich trecentistisches Martyrium ist ein Fresko in S. Ambrogio zu Florenz zu nennen, das nach Sirén von Bicci di Lorenzo[2] oder dessen Schule stammt, also wahrscheinlich bereits im fünfzehnten Jahrhundert entstanden ist. Es steht merkwürdigerweise der Darstellung von S. Andrea Katabarbara wieder näher, als die beiden vorhergenannten; es zeigt nämlich die Arme über dem Haupte gefesselt. Doch mögen solche Archaismen einem Maler, wie Bicci di Lorenzo wohl zuzutrauen sein.

Bedeutungsvoll und darum hier nicht zu übergehen, ist ein Werk der Plastik, nämlich jene Kopie nach Donatello im Kensington-Museum.[3] Der neue Stil hat den steifen Marterpfahl verschwinden lassen. Der Heilige steht auf einem antikischen, dreikantigen Postament mit den Armen auf dem Rücken an eine Säule gebunden.[4]

Als Benozzo seinen ersten Sebastian zu malen hatte, und zwar in S. Francesco zu Montefalco im Jahre 1452, verließ er die florentinische Tradition: Er stellte den Heiligen auf ebene Erde, an einen Baum gefesselt. Benozzo weicht hier auch in anderen Dingen vom üblichen ab. Einer der beiden Bogenschützen greift sich erschrocken an den Kopf; statt des Verurteilten hat er seinen Genossen am Halse verwundet. — Ein Wunder. Diese himmlische Korrektur des irdischen Urteilvollzuges

---

[1] Zum erstenmal m. W. bei Donatello, Marmor-Relief, nur in der Kopie im Kensington-Museum erhalten. Dieses auch der erste unbärtige, flor. Sebastian, falls die Kopie hier zuverlässig ist. — Auf dem Bronzerelief Donatellos bei Mme. Ed. André steht der Engel neben dem Märtyrer. Der Engel fehlt bei den Pollajuoli und Botticelli, tritt aber später, bei Ghirlandajo u. a. wieder auf.

[2] Der Dr. O. Sirén hatte die Güte mir seine hierhingehende Ansicht mitzuteilen.

[3] Abb. Denkm. d. Ren.-Skulp. Toskanas. Taf. 96b; nach Bode, Text p. 29. »wohl schon im Anfang der dreißiger Jahre entstanden.«

[4] Ein anderes Werk Donatellos, Original bei Mme Ed. André zu Paris. Abb. Denkmäler, Tafel 96 a, ist hier für uns weniger von Belang. Von Bode, Text p. 29 wird eine Marsyasstatue der Uffizien als Vorbild angenommen. — Ohne das bestreiten zu wollen, mache ich darauf aufmerksam, daß eine Darstellung wie in S. Ambrogio von der Seite gesehen gedacht — und man wird wohl Donatello die hierzu nötige plastische Phantasie zutrauen — die gleiche Körperansicht ergibt. — Aber eine Coïncidenz von lokaler Tradition und Anregung durch eine Antike ist ja sehr möglich.

kommt in der Legende unseres Heiligen nicht vor, sehr ähnliche aber in denen anderer, z. B. S. S. Cosmas und Damianus,[5] Christophorus.[6]

Man könnte zur Annahme geneigt sein, Benozzo habe eine Darstellung dieses heiligen Riesens, — vielleicht die des Lippo in Arezzo, — in Erinnerung gehabt und dieser nachgeschaffen. So würde sich auch erklären, warum der Künstler den Sebastian zu einem wahren Gigantenknaben machte. (Die Bogenschützen, die dem Bildrande näher stehen, reichen ihm kaum bis zur Brust.) Als naive Auszeichnung des Heiligen vor den gewöhnlichen Sterblichen kommt solche Differenz der Körpergröße allerdings noch später vor, z. B. auf Mantegnas Madonna della Vittoria im Louvre in auffallendstem Maßstabe. Nur erscheint sie gerade bei Martyrien wenig am Platze, wo sie das physische Unterliegen nicht gerade augenscheinlicher macht.[7]

Im Jahre 1465 malte Benozzo in der Collegiata von S. Gimignano von neuem das Martyrium. Er stellt hier den Heiligen ähnlich wie Donatello auf ein Postament, das ihn über die Bogenschützen erhebt, Benozzo kehrt damit zur florentinischen Tradition zurück. Den Hintergrund bildet eine jener reizvollen Landschaften, wie man sie aus der Hauskapelle der Medici und aus dem Campo Santo zu Pisa kennt. Oben halten in symmetrischer Anordnung zwei Engel eine Krone über den Märtyrer, zwei andere fliegen mit Palmen in der Hand herbei. Weiter oben in einem Kranz von Cherubim Christus segnend und Maria fürbittend. Der Märtyrer ist auch hier wieder, wie überhaupt alle Sebastiani Benozzos, von kolossalem Körper.

Sehr merkwürdig ist, daß Benozzo nach dieser weit entwickelten Darstellungsweise im selben Jahre (1465) in Certaldo plötzlich auch auf die ganz primitive Form von S. Andrea Katabarbara zurückgeht. — Es handelte sich darum, die äußere Seitenwand eines Tabernakels mit dem Sebastiansmartyrium zu schmücken; aber weder die räumliche Beschränkung, noch die überlieferte Mitarbeit des Giusto d'Andrea[8] erklären recht die Wiederaufnahme des veralteten Typus. Eher könnte man als Grund annehmen, daß eine solche Form auf dem Lande eine Art kanonisches Ansehen genoß.

---

[5] z. B. Fra Angelico, Florenz, Accademia.

[6] Darstellungen des Martyriums des H. Christophorus sind selten, kommen wohl nicht einzeln, sondern nur in Zyklen vor, von denen mir nur zwei bekannt sind, Parma. Dom. 4. Kap. rechts, XV. saec. Anf. Bei Cr. u. Cav. V. 624 irrtüml. als Legende des Seb. — Ferner Mantegna, Padua, Eremitani. — Untergegangene Fresken Lippos im Vescovado zu Arezzo (wie in Padua neben Szenen aus dem Leben des H. Jacobus) erwähnt Vasari II, 12.

[7] In S. Andrea Katabarbara ist der Märtyrer annähernd doppelt so groß als die Henker. Einmal sollte der Heilige damit ausgezeichnet werden. Im übrigen drängt sich bei Betrachtung dieser Darstellung der Gedanke auf, dem Maler wäre dies als bequemstes Mittel erschienen seine Fläche zu füllen.

[8] Vas. III. 54 f.

Wir kommen zu der berühmten Tafel der Pollajuoli v. J. 1475, einstmals in der den Pucci gehörigen Cappella di S. Sebastiano bei der SS. Annunziata, jetzt in der National Gallery zu London. Wer mit der Erinnerung von Benozzos bewußt rein-dekorativer Flächenbedeckung vor dieses Bild tritt, wird ganz erstaunt über die Fülle des Neuen sein; vor allem anatomisch studierte Körper und eine durch Ueberschneidungen und durch Linien- wie Luftperspektive erzielte Raumwirkung; im wesentlichen neue Absichten und neue Mittel.[9] Trotz alledem sind die Abweichungen in der Darstellungsform von den früheren sehr gering. Der trecentistische (resp. überhaupt mittelalterliche) Marterpfahl ist in einen Baum mit abgeschlagenen Aesten verwandelt, auf deren Stümpfen der Märtyrer hoch über den Schützen steht. Das ist für uns die wesentlichste Neuerung.

Sellaio lehnt sich in München, Nr. 1002[10] deutlich an die Pollajuoli an; er bringt übrigens wieder die Engel mit Krone und Palme, die bei jenen fehlen.

Die Freiheit, an dieser Stelle bereits ein Werk Signorellis zu nennen, wird im Anbetracht, daß auch für dieses das Vorbild der Pollajuoli angenommen werden muß,[11] hoffentlich gebilligt werden. Die große Tafel Lukas in Città di Castello v. J. 1496 weist nicht die geringsten Analogien mit den wenigen umbrischen Martyrien auf; sie gehört der Darstellungsform nach zu Florenz. Als von den Pollajuoli abweichend erscheint vor allem die Armhaltung des Heiligen, der linke über dem Haupte, der rechte hinter dem Rücken festgebunden. Oben über dem Märtyrer erscheint Gottvater mit segnender Gebärde.

Ein späteres Bild in den Uffizien, das in den Hauptzügen die Komposition Signorellis wiederholt, schreibt man jetzt dessen Schüler Genga zu.

Daß auf Predellen der Märtyrer nicht hoch aufgestellt werden konnte und brauchte, ist wohl keiner näheren Erklärung bedürftig. Man rückte den Heiligen hier meist etwas in die Tiefe und ließ die Schützen sich nach den Seiten verteilen, z. B. Schule des Lorenzo di Credi, Mailand, Poldi-Pezzoli, Nr. 580. -- Botticini, Empoli, Dom. — Wie stark die Tradition war, zeigt dagegen Matteo Civitale, er stellte selbst auf einem Predellenstück, Regulus-Altar, Lucca, Dom, den Märtyrer so hoch es nur eben ging.

Wie stark die Tradition war, zeigen dann auch solche Bilder, die man abgekürzte Martyriumsdarstellungen nennen könnte. Die Ueberlieferung be-

---

[9] Natürlich sprechen wir nur von Monumenten, die unser Thema betreffen.

[10] Vgl. H. Mackowsky, Jahrb. P. K.-S. XX p. 198. Herr Dr. Mackowsky bestätigte mir gütiger Weise meine Vermutung, daß Sellaio hier von den Pollajuoli abhängig ist

[11] So bereits von R. Vischer, Luca Signorelli, p. 247 f.

herrschte die Vorstellung so, daß man auch hier, wo die Bogenschützen fehlen, dem Heiligen jene Stellung gab. — Vor allem sei hier Botticellis Tafel in Berlin genannt. Unvermittelt steigt der Baumstamm, auf dem der Heilige steht, aus dem Rahmen empor. Das Bild besteht nur aus vorderstem Vordergrund und tiefstem Hintergrund, Eigentümlichkeiten, die allein auf den hier ganz unnötig hohen Standpunkt der Figur zurückgeführt werden müssen. Die Situation ist hier übrigens eine der eigentlichen Marterszene zeitlich folgende; im Hintergrunde sieht man die Henker zur Stadt zurückkehren. Darin zeigt sich Botticelli, soweit nur Florenz in Betracht kommt, originell.

Es stellt sich hier die Frage ein, wie verhält sich dieser Sebastian Botticellis zu dem großen Martyrium der Pollajuoli in London. Man hat die Berliner Tafel eine Zeit lang für ein Werk der Pollajuoli gehalten. Crowe und Cavalcaselle [12] nannten zuerst Botticelli, eine Zuschreibung, die dann allgemein akzeptiert worden ist. Doch hat kaum einer, der sich mit dem Bilde beschäftigte, unterlassen, den Einfluß Antonio Pollajuolos zu betonen, ohne dabei aber das Londoner Bild ausdrücklich zu nennen, mit Ausnahme Ulmanns,[13] der das mit großer Vorsicht tut. Worin gibt sich denn nun dieser Einfluß kund, mit anderen Worten, was erweckt so allgemein die Erinnerung an Antonio Pollajuolo. Ulmann nennt «die anatomisch genaue Zeichnung der Körperformen». Das trifft aber auf eine ganze Reihe florentiner Künstler der zweiten Hälfte des Quattrocento, z. B. auf Verrocchio, ebenso gut zu wie auf die Pollajuoli. Im Gegenteil mir erscheint es schwer, außer etwa Benozzo, einen florentiner Künstler dieser Zeit namhaft zu machen, der den menschlichen Körper nach antikem Vorbild interpretierte, anstatt einen Akt zu geben. Ich glaube, die Erinnerung an Pollajuoli wird vor diesem Bilde Botticellis vor allem durch den Baum mit abgeschlagenen Aesten hervorgerufen, und das durch diesen bedingte, eigentümliche, unfeste Stehen des Heiligen. Die Schwierigkeit — und darum wohl auch jene Zurückhaltung, die beobachtete Beeinflußung durch Nennung des Londoner Bildes zu illustrieren, — besteht darin, daß nach der Ueberlieferung Botticellis Bild bereits im Jahre 1473 entstanden ist. Sollte man nun die Abhängigkeit Botticellis fallen lassen, oder gar das Verhältnis umdrehen. Wenn dagegen keine anderen Erwägungen sprächen, würde es wohl allein die tun, daß die Umwandlung des Marterpfahles in einen Baumstamm, die wir oben als Neuerung erkannten, sich schwerlich auf einem Bilde vollzogen haben wird, auf dem dieses Objekt überhaupt nicht nötig, ja sogar dem Bilde ungünstig war.

---

[12] Cr. u. Cav. III, p. 136.
[13] Ulmann, Sandro Botticelli, p. 46 f.

Angenommen Botticelli hätte nur den mittelalterlichen Marterpfahl und das etwas unwahrscheinlich-theatralische Marmorpostament vorgefunden und an beiden Anstoß genommen und deshalb auf eine Neuerung gesonnen, so müßte er inne geworden sein, daß er ja seinen Heiligen, wo die Schützen fehlen, gar nicht jene hohe Position geben brauchte. Nein, Botticellis Sebastian in Berlin ist undenkbar ohne ein Vorbild, das den Heiligen auf den Aststümpfen eines Baumes stehend zeigt. Ein Ausweg wäre natürlich, ein älteres, den Pollajuoli und Botticelli gemeinsames Vorbild anzunehmen. Das müßte untergegangen sein.[14] Es empfiehlt sich vielleicht, anstatt mit einer solchen unbekannten Größe zu rechnen, die überlieferten Daten einmal nachzuprüfen.

Vom Sebastian des Botticelli sagt uns der Anon. des Cod. Magl.,[15] daß er sich in S. Maria Maggiore zu Florenz befunden habe und im Januar 1473 entstanden sei. Das wäre Januar 1474 unseres Stiles. Schon Ulmann machte mit Recht darauf aufmerksam, daß wir in Anbetracht der sonst so zuverlässigen Angaben des Anonymus über Werke Botticellis kein Recht haben, die Richtigkeit dieser Datierung zu bezweifeln.[16]

Etwas mehr Skepsis scheint Vasari gegenüber angebracht zu sein. In der ersten Ausgabe seiner Vite[17] weiß er noch nichts, so wenig wie die anderen Quellen, von dem Entstehungsjahr des Sebastian-Martyrium Antonio Pollajuolos. Dann wird plötzlich in der zweiten Ausgabe[18] mit apodiktischer Bestimmtheit 1475 genannt. Das wäre März 1475 bis März 1476 unseres Stiles. Bekanntlich nennt schon Antonio Billi (Ed. Frey p. 27), und dann alle folgenden Nachrichten, das Modell zum Märtyrer, nämlich Gino di Lodovico Capponi, der nach Passerini[19] am 21. Dezember 1453 geboren ist, also im Jahre 1475 etwa 22 Jahre zählte. Dieses Alter scheint entschieden zu hoch für den Londoner Sebastian zu sein, dem man kaum mehr als siebzehn bis achtzehn Jahre geben kann; denn sein Körper ist noch nicht völlig ausgewachsen, was bei einem florentiner Modell von

---

[14] Eine Plaquette, die in 2 Exemplaren vorkommt, nämlich in der Smlg. Dreyfuß und in S Petronio zu Bologna (hier als Pax) und etwa in gleicher Form wie Pollajuoli das Martyrium bringt, hat Molinier dem Caradosso zugeschrieben. (Molinier, Les Plaquettes II. 451.) Molinier spricht über die Beziehung zu Pollajuoli und findet die Aehnlichkeit nur très éloignée und nichts beweisend, da es viele ähnliche Kompositionen gäbe. Ich kann das, soweit nur der Stellungstypus in Betracht kommt, nicht zugeben. Herr Dr. P. Kristeller, dem ich auch diesen Literaturhinweis verdanke, hatte die Güte, mir seine Ansicht mitzuteilen, die dahingeht, daß man die Plaquette wohl nicht mit solcher Bestimmtheit Caradosso zuschreiben kann, wie Molinier das tut, wenn sie ihm auch nahe steht und ferner, daß jedenfalls dieselbe später, als das Bild der Pollajuoli entstanden ist.

[15] ed. C. Frey, p. 105.

[16] Daß die Berliner Tafel wirklich identisch mit der vom Anon. des Cod. Mag. und von Vasari, ed. 1550, in S. Maria Maggiore zu Florenz erwähnten ist, habe ich in einem Aufsatz, der im Jahrb. k. pr. Kunsts. 1907, Heft I erscheinen wird, von neuem nachzuweisen versucht. —

[17] Vasari, Le vite etc. 1550, pag. 500

[18] Vasari, Le vite etc. 1568, pag. 467.

[19] Passerini, Genealogia e storia della famiglia Capponi. Bibl. Naz. zu Florenz. Ms. in fol. pic. Scheda 48 pag. 276.

zweiundzwanzig Jahren der Fall sein müßte. So wäre das Bild in den Anfang der siebziger Jahre zu versetzen. Diese Erwägung mit jener zusammengehalten, daß Botticellis Sebastian vom Januar 1474 ein Vorbild haben muß, zwingt uns zur Annahme, daß Vasari hier i. J. 1568 auf keiner, ihm 1550 noch unbekannten, Nachricht fußt, sondern willkürlich oder sagen wir approximativ — 1475 macht etwa den Eindruck einer «runden Zahl» — das Entstehungsjahr angegeben hat.

Wir kehren nun zu den Darstellungen zurück, die wir abgekürzte Martyrien nannten. Es war bereits bei Botticelli darauf hingewiesen worden, wie auch hier, wo die Bogenschützen fehlen, die Vorstellung bestehen blieb, daß nach dem Märtyrer heraufgeschossen wird, daß dieser hoch steht. Das zeigen bei Piero Pollajuolos Sebastian im Pitti[20] die entsprechenden Verkürzungen und die, selbst in den Unterschenkel, steil von unten nach oben eingedrungenen Pfeile. — Bei Ghirlandajos Werkstattbild im Museo Civico zu Pisa ist das weniger deutlich. Hier ist bereits der spezifisch-florentinische Charakter etwas getrübt. Der Heilige erinnert durch seine Bewegung an das Momentane des Martyriums, es fliegt auch oben am Himmel der Engel mit der Palme herbei, aber dicht neben dem Gemarterten steht einer der anderen Pestpatrone, der H. Rochus. Es bleibt noch Filippino Lippis Bild v. J. 1503 in Genua zu erwähnen, ein merkwürdiges Mittelding zwischen Martyrium und Sacra Conversazione. Sebastian steht auf einem Postament höher, als Johannes und Franziskus neben ihm; oben in einer Lünette die Halbfigur der Madonna zwischen zwei adorierenden Engeln. Der Märtyrer ist gefesselt und von Pfeilen verwundet; er wendet sich zu Franziskus herab, der ihm das Stigma in seiner Seite zeigt, der Täufer weist mit der üblichen Gebärde, wie sonst auf Christus, hier auf Sebastian. Es scheinen hier mystische Beziehungen zu Grunde zu liegen, in die die Heiligen untereinander und zu Christus und dessen Kreuzeswunden gesetzt wurden. Die Einwirkung des florentinischen Martyriums ist wieder in der Stellung des Märtyrers sichtbar. — Mit Ridolfo Ghirlandajos Tafel in S. Domenico zu Pistoia, der gefesselte Sebastian ebenfalls auf einem Postament, oben wieder Engel mit der Krone, unten zu beiden Seiten je ein Heiliger, schließen wir die Reihe dieser Darstellungen ab, um uns solchen zuzuwenden, auf denen unser Heiliger als Assistent der Madonna oder anderer Heiliger erscheint.

In den bei weitem überwiegenden Fällen tritt Sebastian im florentinischen Quattrocento hier nicht unbekleidet, sondern als Jüngling in der Tracht eines Kriegers auf, einen oder mehrere Pfeile in der Hand haltend. —

[20] Was übrigens als Argument gegen Berensons Zuschreibung an Jacopo de' Barbari dienen könnte, die m. W. durch die deutsche Kunstw. bisher nicht akzeptiert wurde.

So z. B. Domenico Ghirlandajo in Brozzi und Lucca, Filippino Lippi in Lucca, Botticini in Brozzi und S. Apollonia zu Florenz, Lorenzo di Credi in Dresden, Raffaellino del Garbo in Berlin. — Seltener ist ein anderer Typus: Der Heilige ist nur mit einem Mantel drapiert, Pfeile in der Hand haltend, so z. B. Sellaio, S. Frediano und Nachahmer Botticellis in Montelupo; und dann im Cinquecento bei Andrea del Sarto, hier unter Betonung der koloristischen Reize von Epidermis und Gewandung nebeneinander (Disputa und Madonna mit Heiligen, Pitti).

Ausnahmen, die sich wohl durch Rücksichtnahme auf die Tradition des Orts, für die diese Sebastiani bestimmt waren, erklären, sind: Benozzo in S. Agostino zu S. Gimignano, der unbekleidete Heilige mit Pfeil und Palme in den Händen (wie im nah benachbarten Siena); Ghirlandajo in Rimini, (mit deutlicher Anlehnung an Perugino im Stellungsmotiv); Filippino Lippi in Bologna.

Es mag erlaubt sein, das, was die Betrachtung der Sebastiandarstellungen florentiner Künstler ergab, kurz zu wiederholen: Man wählte zunächst das dramatische, figurenreiche Martyrium selbst. Diese Wahl nötigte dann zu einer ganz bestimmten Form, nämlich zu dem erhöhten Standpunkt des Märtyrers, deren Ausbildung wir von einem Triptychon der Dom-Opera (resp. vom Fresko in S. Andrea Katabarbara) bis zur Tafel des Pollajuoli in London verfolgten. Wir konnten die Einwirkung dieses Martyrium auf Darstellungen, wo die Bogenschützen fehlen, konstatieren (z. B. Botticelli, Berlin, Ghirlandajo, Pisa). Auf Bildern wie «Madonna mit Heiligen» tritt Sebastian in der Regel bekleidet auf, seltener mit einem Mantel drapiert. Nur in sehr wenigen Fällen, Ausnahmen, die sich durch die Rücksicht auf auswärtige Besteller erklären, ließen florentiner Künstler auch hier den Heiligen unbekleidet auftreten. Dieses scharfe Auseinanderhalten beider Situationen ist nur Florenz eigentümlich.

IN DER SIENESISCHEN SCHULE.

Den denkbar schärfsten Gegensatz zu Florenz bietet hier Siena. In Siena wurde im fünfzehnten Jahrhundert, meines Wissens, kein einziges Mal das Martyrium des Sebastian dargestellt. Hier ist Sebastian der siegreiche Märtyrer: anstatt an einen Baum oder an eine Säule gefesselt zu sein, steht er frei da und hält Krone und Palme in den Händen; zwei Engel halten eine weitere Krone über sein Haupt; die Pfeile, die den

Heiligen getroffen haben, helfen nur seinen Sieg zu veranschaulichen. So stellten ihn Matteo di Giovanni dar (London-Nat. Gal. 1461), Cozzarelli (Siena, Acc. 296) und ähnlich Girolamo di Benvenuto (Siena. Acc. 370).

Fast ohne Abänderung konnte eine solche Einzelfigur in die Umgebung der thronenden Madonna versetzt werden. Nur eine geringe Seitenwendung nach dem Throne zu war nötig. Stets hält auch hier der Märtyrer Krone, Palme oder Pfeil in den Händen. — So bei Matteo di Giovanni (Siena. Acc. 432), Girolamo di Benvenuto (Siena. S. Domenico). Andrea di Niccola (Siena. Acc. 298), Fungai (Siena. Acc. 431.) u. a.

Ein derartiges ruhiges Stehen des Heiligen, sollte man meinen, wäre der Ausbildung statuarischer Motive sehr günstig gewesen. Doch ging man da über Anfänge kaum hinaus. Man begnügte sich die Symmetrie der Frontansicht zu lösen durch Seitwärtssetzen eines Beines und leichte Kopfwendung. Es ist die Stellung, die auch Christus auf sienischen Darstellungen der Taufe einnimmt.[1] Selbst die Anschauung des Körpers ist konventionell: stets der gleiche Jüngling mit langem Oberkörper, steil abfallenden Schultern und vorquellendem Leib. Erst durch Sodoma wurde hier Wandel geschaffen.

DIE UMBRISCHEN SCHULEN. (Taf. III.)

Beim Ueberblicken der außerordentlich zahlreichen Sebastiandarstellungen Umbriens fällt sofort die sehr geringe Anzahl von Martyrien auf. — Der Heilige erscheint hier vor allem neben der Madonna, der er, wie wir sahen die Bitten des um Rettung flehenden Volkes übermittelt. Ein derartiges Exvoto, noch dem Trecento angehörend, lernten wir durch Mariotti kennen, ähnliche finden wir in den Gonfaloni Buonfiglis wieder.[1a] Kniend empfiehlt Sebastian das Volk dem Schutze der Madonna della Misericordia. — Mit der Zeit legt Sebastian diese Vermittlerrolle ab und wird ein Assistent der Madonna, wie jeder andere Heilige, wenigstens schwinden die äußeren Merkmale jener Eigenschaft.[2] Galt es dann dem H. Sebastian eigene Bilder zu weihen, so wählte man in Umbrien statt des Martyriums ein stilles Andachtsbild, dem alles momentane und wirk-

[1] z. B. Cozzarelli, Sinalunga. Im J. 1904 auf Mostra d'antica arte senese. Phot. Brogi. Abb. Ricci. Rac. d'arte I. Nr. 79.

[1a] vergl. Bombe, Benedetto Buonfigli, In.-Diss. Berlin 1904.

[2] Einigemale kommt der Heilige auch als einfacher Adorant kniend vor, z. B. auf einem Fresko des wenig bekannten Jacopo Zampolini in Spoleto und auf einem Altarbild Peruginos. Pegia, Pinacoteca.

liche fern ist: Der Heilige an eine Säule gefesselt ohne irgendwelche Zeichen augenblicklichen Leidens zu äußern, ist nicht auf dem Richtplatz, sondern in einer Art idealen Permanenz als Gegenstand der Verehrung gedacht; häufig knien Adoranten in winzigem Maßstabe im Vordergrunde dieser Bilder. — Die Aufgabe in Umbrien wurde demnach nicht formale Gestaltung einer figurenreichen und sehr bewegten Handlung, sondern die Ausbildung statuarischer Motive, zu der es in Florenz schon wegen jener eigentümlichen Position des Heiligen nicht gekommen war. — In Umbrien wurde sie noch dadurch begünstigt, daß keine Teilung der Kräfte einzutreten brauchte: Das ruhige Stehen war ebenso Aufgabe für Einzeldarstellungen des Märtyrers wie für Bilder, auf denen Sebastian als Begleiter der Madonna fungiert. — Wir haben demgemäß von einer Unterscheidung von Sebastiani als Haupt- und als Nebenfigur abzusehen, und nach Stellungs-Motiven zu sondern, deren verschiedene Entwickelungsstadien zu konstatieren und aneinanderzureihen sind.

Es liegen zunächst zwei Stellungen vor. Die eine läßt den Heiligen schräg im Bilde stehen, so daß die eine Körperseite zurücktritt und der betreffende Arm von der Brust verdeckt wird, während der andere, ebenfalls auf dem Rücken gefesselte Arm, fast ganz sichtbar bleibt. Die zweite Stellung ist streng frontal. Wir nennen im folgenden der Kürze halber die erste die seitliche, die andere die frontale Stellung.

Das früheste Spezimen der seitlichen Stellung möchte die des Sebastian auf einem Fresko der Brüder Lorenzo und Jacopo da San Severino in S. Giovanni Battista zu Urbino v. J. 1417 sein. Die Seitenwendung ist hier, wie in den meisten folgenden Fällen, dadurch veranlaßt, daß der Heilige zur Madonna in Beziehung gesetzt werden sollte. Ueberdies gestattete sie eine reiche Differenzierung der beiden Körperseiten. Hierauf ist allerdings in Urbino noch nicht bewußt hingearbeitet worden. — Sehr weit entwickelt finden wir diese seitliche Stellung auf einer kleinen Tafel des Städelschen Instituts zu Frankfurt, die man für ein Frühwerk Fiorenzo di Lorenzos hat erklären wollen: Madonna mit Christophorus und Sebastian. Die durch Seitenwendung schon hervorgerufene Differenzierung der Körperseiten ist dadurch gesteigert, daß der Heilige ein Bein im Knie biegt und so hinter das andere setzt, daß der Unterschenkel überschnitten wird. Um die Einbuße an festen Halt zu ersetzen, lehnt sich der Heilige mit dem Rücken an eine Säule. So wird der Körper in eine Ansicht gebracht, die wir bei Tura und einigen von ihm abhängigen Künstlern wiederfinden werden. Es ist dies einer der Fälle, wo gleiche Entwickelungsbedingungen gleiches Resultat ergaben. Der Gedanke an eine Beeinflußung ist zurückzuweisen.

Die genannte Stellung finden wir bei Melanzio in recht ungeschickter Form wieder (S. Franceso zu Montefalco, 1488) und ferner sehr vollendet auf zwei Spätwerken Niccolò da Folignos (Foligno 1492; La Bastia 1499). Beidemale mit jener empfindungsvoll nach oben gewandten Haltung des Kopfes, die wohl sicher nicht eine «Erfindung» Peruginos ist.

Die frontale Stellung hatten wir in streng symmetrischer Form in S. Sebastiano auf dem Palatin angetroffen; der Kopf blickte gerade aus, die Arme waren gleichmäßig auf den Rücken gelegt, die Beine trugen gleichmäßig den Körper. Bei dem frühesten mir bekannten umbrischen Spezimen, einer Tafel im Municipio zu Fabriano von unbekannter, aber offenbar umbrischer Hand, bestand bereits der Wille die absolute Symmetrie zu durchbrechen: Das Haupt ist nach der rechten Schulter geneigt, die rechte Hüfte, die des Standbeines ist ausgebogen, das linke Bein im Knie ein wenig gelöst. Die auf dem Rücken zusammengebundenen Arme sind zwar beide fast rechtwinkelig im Ellbogen gebogen, aber der rechte liegt fest am Körper an, so daß nur der Oberarm sichtbar wird, während der linke weiter absteht und darum auch einen Teil des Unterarmes zeigt. Diese Modifikationen sind das natürliche Resultat der Verlegung des Schwerpunktes aus der Mittellinie in die e i n e Körperseite. Die beiden Seiten tragen nicht mehr gleichmäßig ihr Gewicht; die eine ist stärker belastet, die andere um diese Summe entlastet und vergrößert deshalb, um das Gleichgewicht von neuem herzustellen, ihre Basis, sie setzt den Fuß zur Seite. Die statischen Funktionen der auf dem Rücken liegenden Arme sind gering. Das stärkere Hervortreten des Armes der entlasteten Seite wird durch die als Hebelkraft wirkende Zusammendrückung der entgegengesetzten Seite verursacht, wobei der Rotationspunkt in der Mitte, zwischen den Schultern liegt. — Der so gestellte menschliche Körper bietet dann eine Frontansicht, in welcher der Akzent auf den silhouettefüllenden Massen mit jedem der großen architektonischen Absätze (Knie, Hüfte, Schulter), die Seite wechselt. Dieser Wechsel erregt eine Bewegungsvorstellung, die zu einer rhythmischen werden kann, je nach den Proportionen der Körpermassen, den Faktoren dieser Bewegungsvorstellung. Die Stärke der vorgestellten Bewegung hängt von der geringeren oder weiteren Entfernung des Schwerpunktes von der Mittellinie ab.

Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro, Altarwerk, bald nach 1445) hat sich mit einer sehr geringen Gewichtsverschiebung begnügt, die fast nur in der Stellung der Beine deutlich zutage tritt, den Körperteilen, die auf die Schwerpunktsverlegung am sichersten reagieren. Die genannte Bewegungsvorstellung, die der Künstler offenbar auch nicht intentionierte, wird kaum erzeugt. — Diese Gleichgültigkeit oder vielleicht geradezu Ab-

lehnung gegen dieses Stellungsmotiv antiker Provenienz läßt sich in allen Werken Pieros konstatieren, wie überhaupt eine starke Selbständigkeit im allgemeinen Eindrücken der Antike gegenüber. Es gibt wohl wenig umbrische quattrocentistische Akte, die so wenig antikisch gesehen sind, wie dieser Sebastian, wie der Christus auf der «Taufe» in London und der Herkules in Villa Collacchioni. Stark antikisch ist allein der Oberkörper des «Auferstehenden Christus» in San Sepolcro.

Bei Melozzo (Rom, Galleria Naz.) ist dann die Hingabe an das antike Vorbild so offenkundig, wie die Förderung, die der Aufgabe hieraus erwuchs. Ganz nach antikem Vorbild, und zwar etwa nach einem Werke im Stil des Skopas (Herakles Lansdowne), ist der Körper auf verbreiteter Basis unter Betonung der horizontalen Gliederung aufgebaut (Schlüsselbein, unterer Brustrand, Hüftlinie, die deshalb so weit wie möglich frei gelegt ist). Die Bewegungsvorstellung zwingt dann weiter das Auge den Körper nach der Breite hin anzuschauen, indem der Blick von einer Körperseite zur andern geleitet wird, und zwar bei den für den Aufbau wichtigsten, genannten Absätzen, deren horizontale Bedeutung damit an Eindringlichkeit gewinnt.

Ein Jugendwerk Signorellis, ein Triptychon in Bergamo, Samlg. Morelli, schließt sich was die Gestalt unseres Heiligen anbelangt, eher an Piero an, besonders in der Wahl eines derben Modells, dessen Körper aber durchaus antikisch interpretiert wurde. Die Wirkung der Gewichtsverschiebung spricht sich in diesem schweren Körper kaum aus.

Bei Niccolò da Foligno (Rom, Villa Albani, v. J. 1475) ist dann bereits ein Schritt über Melozzo hinausgetan. Die Arme sind hier näher an den Körper gebracht, wodurch die Massen mehr zusammengefaßt sind und dem Kontur eine gewisse Eckigkeit genommen ist, mit der er in den Ellbogen nach außen stieß. — Die Neigung der belasteten Seite mag etwas übertrieben sein.

Die gleiche Ansicht zeigt eine größere Anzahl umbrischer Sebastiani, von denen die wichtigsten genannt sein sollen: Perugino, Cerqueto, v. J. 1478; sehr fest auf breiter Basis stehend, das Hüfttuch flattert zu stark entfaltet auf der entlasteten Seite und neutralisiert so die Wirkung der ausgebogenen Hüfte der anderen Seite.

Antoniazzo Romano, Rom, S. Vito, v. J. 1485; die Anlehnung an Melozzo (dessen Bild sich ehemals in S. Maria della Pace befand) ist offenbar. — «Fiorenzo di Lorenzo», wahrscheinlich ebenfalls Antoniazzo, Monte l'Abate, v. J. 1492. — Damit war aber die Entwickelung dieses Stellungsmotives in Umbrien nicht abgeschlossen. Die Zusammenschließung und Glättung des Kontures, an der die genannten Künstler, von Niccolò da

Foligno bis Perugino, gearbeitet hatten, hatte eine nicht unwesentliche, weitere Umbildung vorbereitet. Die besprochene Bewegungsvorstellung konnte bisher vom Kopf nach den Füßen gerichtet, wie umgekehrt entstehen, da Ausgangs- und Endpunkt nicht gekennzeichnet waren. Eine eindeutige Richtung nach oben und zwar als Träger eines bestimmten Empfindungsausdruckes wurde dieser Bewegung erst von einem Kreise von Künstlern gegeben, in deren Mitte Perugino steht. — Das entlastete Bein wird jetzt nicht mehr mit der ganzen Sohle, sondern nur mit der Fußspitze den Boden berührend zur Seite gesetzt. Das nahm der Figur die am Boden haftende Schwere, zog den Kontur von den Füßen nach den Knien hinauf progressiv zusammen und vereinigte die Oberschenkel zu einer Form. Ferner wird der Kopf nicht mehr allein nach der Schulter, sondern auch gleichzeitig rückwärts geneigt, so daß er schräg gen Himmel blickt. Nun gleitet die Bewegung ganz eindeutig durch zwei sanfte Kurven nach oben und verläßt in der Richtung des Augenaufschlages den Körper. Das Stellungsmotiv ist zum Ausdruck eines seelischen Zustandes, einer extatischen Sehnsucht nach dem Himmel geworden. Diese Stellung läßt sich bei Gewandfiguren bereits einige Jahre später nachweisen; sie wird z. B. vom Nikodemus der Pietà des Perugino in der Accademia zu Florenz eingenommen, und vom H. Antonius und einem Engel auf dem Fresko Pinturicchios in der Buffalinikapelle zu Araceli (Verklärung des H. Bernardin, um 1484). Die im Grunde nicht sehr wichtige Frage, wer von den Künstlern in Perugia sie zuerst bei einem H. Sebastian angewandt hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit beantworten. — Unter den wenigen Werken, die sich mit Sicherheit Fiorenzo di Lorenzo zuschreiben lassen, nämlich den Teilen des ehemaligen Altarwerkes von S. Maria Nuora, jetzt in der Pinacoteca zu Perugia, befindet sich eine kleine Tafel, die den H. Sebastian bereits in dieser Stellung zeigt. Für die Datierung der Tafel steht aber ein Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren offen, nämlich von Dezember 1472 bis spätestens Mai 1493.[3] Allerdings zeigt dieser Sebastian mit einigen anderen kleineren Teilen einen freieren Stil, als das Hauptstück des Altarwerkes, daß wir wohl berechtigt sind, jenen näher an das Jahr 1493 zu rücken. Wir kommen dabei aber doch nicht über das Entstehungsjahr von Peruginos Altarbild aus S. Domenico zu Fiesole, v. J. 1493, (Uff. Nr. 1122) heraus. Den offenbar späteren, undatierten Sebastian im Louvre, ehemals Rom, Palazzo Sciarra, kann man unmöglich vor 1493 setzen, nur um so für Perugino die Priorität zu retten. Bei Pinturicchios Sebastian im Appartamento Borgia,

[3] Vgl. den Nachweis im Katalog Nr. 128.

zwischen 1492 und 1494 entstanden, ist die besprochene Evolution noch nicht abgeschlossen, wenn auch Zusammenziehung der Silhouette an den Knien und leichte Wendung des Hauptes gen Himmel zu konstatieren sind.[1] — Eine ganz verwandte Haltung nimmt auch Christus auf den Darstellungen der Taufe in dieser Schule ein (im Gegensatz zu Florenz, z. B. Verrocchio und Baldovinetti in der Accademia, während Credi, S. Domenico zu Fiesole den Umbrern folgt). Nur kann der Täufling natürlich nicht den Blick zum Himmel erheben, während er das heiligende Wasser empfängt. (Perugino und Pinturricchio, Sixtina 1481—1483, Perugino, Foligno u. a.)

Perugino hat sich in Darstellungen unseres Heiligen in dieser Form gar nicht erschöpfen können. Man wird wohl dem frühesten, dem der Uffizien v. J. 1493, den Vorzug geben. Beim Sebastian im Louvre (ehemals Sciarra) ist bereits versucht, die Bewegung so leicht wie möglich vorzustellen. Das führte zu einem Indielängeziehen sämtlicher Körperteile, besonders der Hüftpartie, und Unterdrückung der Breitenwirkung des Oberkörpers durch leichte Drehnng des Rumpfes, die die gewünschte Verkürzung herbeiführte. In diesem Sinne wurde auch der Schulterpartie ihre horizontale Bedeutung genommen, sie führt jetzt steil zum Kopf empor. Damit wurden aber auch die Kräfte der Bewegungsvorstellung geschwächt, die mit jeder weiteren Replik (Panicale. — Grenoble. — London, Lord Wantage) an Intensität verlor. — Das gleiche gilt für die zahllosen Nachahmungen von der Hand Spagnas, Tiberios d'Assisi, Eusebios di San Giorgio, Giannicola Manni und vieler anderer.

Es ist bereits gesagt worden, daß in Umbrien die Sebastiandarstellungen ruhige Andachtsbilder, anstatt wie in Florenz Martyrien waren. Die wenigen umbrischen Sebastianmartyrien charakterisieren sich nun nicht allein durch ihre geringe Anzahl, sondern durch die offenbare Verlegenheit, wie dieser bewegte Vorgang darzustellen, deutlich als Ausnahmen. — Eine Darstellung von großer Ungeschicklichkeit ist die Giovanni Santis in Urbino: Der Heilige in der Mitte in der Haltung des Christus während der Taufe, rechts kniet eine Schar von Adoranten, links stehen, ebenfalls in unmittelbarer Nähe, die Bogenschützen zielend. Man ist für das Leben der armen Adoranten ernstlich besorgt.

Am geschicktesten hat Pinturicchio die Aufgabe im Appartamento Borgia gelöst. Die zu füllende Wandfläche, eine Lünette, in deren untere

---

[1] Steinmann hat in seiner Sixt. Kap. T. p. 103, die Sebastiani Peruginos, Cerqueto, und Pinturicchios, App. Borgia, nebeneinander abgebildet, um Pinturicchios Abhängigkeitsverhältnis zu illustrieren. Der Augenschein täuscht hier etwas. Der Heilige in Cerqueto ist bei tiefem Augenpunkt in Untersicht gegeben, wodurch der Kopf zurückgeneigt erscheint, was er nicht ist. In Wahrheit steht Pinturicchio dem Perugino, Uffizien, näher, als in Cerqueto.

Mitte eine Fensternische einschneidet, übte einen glücklichen Zwang aus. Der Märtyrer wurde in die Mitte über die Wölbung der Fensternische gestellt, die Schützen auf die beiden, tiefer herunter reichenden Seiten, von wo sie nun heraufschießen. Eine Anordnung also wie in Florenz.

In Peruginos Martyrien, die beide seiner späteren Zeit angehören, treten besonders deutlich die Grenzen seiner Begabung zutage. In Panicale (v. J. 1505) ist, wie schon bemerkt, die Figur des Märtyrers eine jener genannten Repliken. An den Bogenschützen könnte man vielleicht ihre gute Verteilung im Raume loben. Jedoch mag das gerade das sein, was die Szene so vollkommen unerregt läßt; wir empfinden eine solche architektonische Anordnung als etwas zuständliches, verharrendes. Es fehlt die Kraft des Augenblickes. Bei dem Martyrium von 1518 (Perugia, Pinacoteca) ist dann der mißglückte Versuch gemacht, das gänzlich verbrauchte Stellungsmotiv durch eine stärkere Seitenwendung neu zu beleben. — Auf beiden Bildern steht der Heilige nach florentinischem Vorbilde auf einem Postament.

Von den zahlreichen umbrischen Sebastiani, die zu den behandelten Fragen nichts wesentliches beibrachten, mag nur noch der des Signorelli auf einem Polyptychon in Arcevia v. J. 1507 genannt sein. Der Heilige hebt hier wie auf dem genannten Martyrium in Città di Castello einen Arm über das Haupt, während der andere auf dem Rücken liegt. Diese Armhaltung kommt, meines Wissens, in Umbrien sonst nicht vor, bei florentiner Künstlern nur bei Filippino (Bologna und Genua), während wir sie im folgenden häufig in Oberitalien antreffen werden.

IN DEN OBERITALIENISCHEN SCHULEN.

Es empfiehlt sich, die Sebastiandarstellungen der ganzen oberitalienischen Malerei zunächst in ihrer Gesamtheit zu überblicken. Charakteristisch erscheint auch hier wieder bei sehr häufiger Darstellung des Heiligen die Seltenheit des eigentlichen Martyriums. — Die früheste mir bekannte, oberitalienische Darstellung dieser Szene ist eine Miniatur in der «Mariegola dei Verrieri de Venezia» v. J. 1346.[1] Der Märtyrer ist auf einer felsigen Anhöhe mit den Armen auf dem Rücken an einen Baumstamm gebunden. Unten, vom Fuße des Hügels, schießen die Bogenschützen je zwei auf jeder Seite, zum Heiligen hinauf. — Semitecolo stellte den Märtyrer auf einen von Gebäuden umschlossenen Raum an einen Marter-

[1] Abb. d. Gaz. B.-A. 1903 II.

pfahl, mit den Füßen auf ein schmales Querbrett, ähnlich wie florentiner Trecentisten, nur weniger hoch über dem Erdboden. Rechts drei Bogenschützen, links zwei, dahinter weitere Soldaten, über ihnen auf einem Balkon die beiden Kaiser, die zum Richtplatze heruntersprechen. — Ein venezianischer Holzschnitt[2] zeigt links den Heiligen mit den Armen über der Brust gekreuzt, rechts in gleicher Ebene die Schützen. Es läßt sich keine gemeinsame, traditionelle Form konstatieren, wie in Florenz, an deren Ausbildung mehrere Generationen gearbeitet hätten. Je mehr die oberitalienischen Schulen zu eigener Kraft kamen, desto ablehnender verhielten sie sich gegen diese ihnen offenbar nicht konforme Aufgabe: Die eigentlichen Martyriumsdarstellungen werden immer seltener. S. Petronio zu Bologna bewahrt ein Bild eines anonymen Cossaschülers, die Akademie zu Wien eine Tafel wildester Stilmischung, in der der venezianische der vorherrschende ist. Beidemale steht der Heilige auf einem Postament. Auf dem ziemlich schwachen Bilde Girolamos da Santa Croce (Berlin) steht dann wieder der Märtyrer auf ebener Erde an eine Säule gebunden. Die bedeutenderen und führenden Talente Oberitaliens im fünfzehnten Jahrhundert haben ihren Sebastiandarstellungen eine andere Situation zu Grunde gelegt.[3] Nicht wie in Umbrien in einer Art idealen Zeitlosigkeit, sondern unter Fixierung einer historischen Stunde zeigen sie uns den Märtyrer gefesselt und deutliche Zeichen der körperlichen Leiden von sich gebend. Das eigentliche Martyrium ist vorüber, die Henker haben ihr Opfer mit seinen Qualen allein gelassen. Bei Mantegna sieht man die Schützen, bis zur Brust rechts unten über dem Rahmen sichtbar, gerade den Schauplatz verlassen (Aigueperse), oder im Hintergrund, bereits weit entfernt, zu winzigen Figuren verkürzt, zur Stadt zurückkehren (Mantegna, Wien; Borgognone Mailand, Scotti). Oefters hält ein Soldat in der Nähe des Gerichteten Wache (Tura, Dresden; Antonello, Dresden; Maineri, Bologna), oder der Hintergrund ist mit Gruppen von Menschen belebt, die sich gleichgültig um das Leiden des Gemarterten unterhalten (ebenfalls Antonello, Dresden; Liberale, Brera und Berlin; Rondinelli, Forli) oder ebenso unbekümmert eine alltägliche Arbeit verrichten (Basaiti, Berlin). Ganz allein steht ein paduanisches Bild (Ongania, Venedig): Kleine Engel bemühen sich den Körper des Heiligen von den Pfeilen zu befreien; ein Vorgang, dem ebenfalls eine dem eigentlichen Martyrium zeitlich folgende Situation zu Grunde liegt.

---

[2] Der Holzschnitt ist zwar nach P. Kristeller. Jahrb. Pr. K. XXII, pag. 141 f. erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden, scheint mir aber auf ein älteres Vorbild zurückzugehen.

[3] Daß Legendenzyklen auch das Martyrium enthalten mußten, versteht sich von selbst. So wird es wohl auch in dem verschollenen Zyklus des Mantegna, Kristeller p. 471 nicht gefehlt haben; es fehlte darum auch nicht in S. Sebastiano zu Padua. Schule Mantegna's Kristeller p. 478. — Auf die beiden Martyrien die Foppa zugeschrieben werden, kommen wir später zurück.

Der Heilige nimmt nun wieder auf diesen Einzeldarstellungen öfters die gleiche Haltung ein, wie auf Bildern, die ihn zur Seite der Madonna, im großen Altarblatt, wie auf Polyptychen, zeigen, so daß wir auch hier von einer Unterscheidung beider Bildarten absehen werden. — Wir wollen uns auch zunächst keinen Zwang durch ängstliches Auseinanderhalten der verschiedenen Lokalschulen auferlegen; die Stellungsarten werden von selbst, bis zu einem gewissen Grade diese Sonderung vornehmen.

Betrachten wir wieder die Stellung, die uns die Frontansicht, mit den Armen auf dem Rücken, bietet. Mit den Erfahrungen ausgerüstet, die wir in Umbrien gesammelt haben, können wir uns jetzt kürzer fassen; um ermüdende Wiederholungen zu vermeiden, wollen wir retrospektiv verfahren, wozu die Zurückweisung einer kürzlich aufgestellten Behauptung R. Burckhardts den Anlaß geben mag, nämlich zwei Sebastiani Cimas seien von Perugino abhängig.[4]

Zunächst wird ohne Berufung auf eine Quelle behauptet, daß Perugino im Jahre 1494 in Venedig gewesen sei. Ein venezianischer Aufenthalt Peruginos kann nicht als historische Tatsache angesehen werden, mit dem als Argument operiert werden dürfte. Die Dokumente erweisen ihn nicht.[5] Im Gegenteil, sie sprechen dagegen. Es handelte sich um Malereien im «Großen Saal» des Dogenpalastes. Die Verhandlungen scheiterten schließlich an den exagerierten Forderungen Peruginos. — Tizian war später erbötig sie um das Viertel des geforderten Preises zu malen! — Höchstwahrscheinlich sind die Verhandlungen schriftlich geführt worden, wie die solche Bilder betreffenden, die Perugino nach Cremona, Pavia und Mantua lieferte. Noch weniger kann die durch Cicogna[6] mitgeteilte Nachricht von einem ehemals (1588 verbrannt) in der Scuala di San Giovanni Evangelista existierenden Bilde «de man de un Perosino» vom J. 1494 als Urkunde gelten, die Peruginos Anwesenheit in Venedig erwiese. — Es soll der Kuriosität halber nicht unerwähnt bleiben, daß Zweifel laut geworden sind,[7] ob der «Piero Peroxini depentor» überhaupt mit Pietro Vanucci zu identifizieren sei. Diese Hyperkritik argumentiert u. a. folgendermaßen: Tizian spricht in seinem Gesuch nur von dem «Perusin», damit kann unmöglich der «Lehrer Raffaëlls» gemeint sein, denn den würde er doch nicht ohne mindestens ein Epitheton ornas zu nennen wagen! — Nein, es gab damals in Venedig eine Familie Perusini; daß ein Glied derselben Maler

---

4 R. Burckhardt, Cima da Conegliano, p. 80 und 82. Mit einer gewissen, komischen Fatalität wurde gerade dieser Irrtum der im übrigen sehr tüchtigen und für meine Arbeit, im besonderen, sehr wertvollen Untersuchungen am schnellsten akzeptiert: so von Wölfflin, Dürer pag. 86 und dann wieder von Seidlitz gelegentlich der Besprechung von Wölfflins Dürer im Rep. XXIX p. 188.

5 Vgl. Vasari (ed. Mil.) III, p. 614.

6 Iscr. Ven. I, 47.

7 Vas. (ed. Mil.) l. c.

gewesen wäre, war allerdings nicht gerade überliefert; aber warum denn nicht? — Man kann doch schließlich nicht alles wissen. Dann fand plötzlich Rosini ein Bild, das «Pietro Perugino pinx. Anno 1512» bezeichnet war, und nichts mit der «maniera del Vanucci» zu tun zu haben schien. Da hatte man also ein bezeichnetes Werk des venezianischen Perugino. Das Bild wurde übrigens nicht in Venedig gefunden, sondern in Florenz; aber es wurde in Erfahrung gebracht, daß es «da un certo signor Grimaldi» von Venedig mitgebracht sein sollte. Das hob dann alle Zweifel. Das verbrannte Bild aus Scuola San Giovanni war dann natürlich auch von diesem venezianischen Perugino gewesen. Es erfordert einigen Mut dagegen etwas einzuwenden. Wir wollen nur bemerken, daß die Dreistigkeit der Geldforderung nicht gegen Pietro Vanucci genannt Perugino spricht und daß wir den «dignissimi Provedadori al Sal» doch nicht recht zu trauen, sie hätten einen obskuren Piero Peroxini aufgefordert, sich im «Großen Saale» neben den Bellini zu betätigen.

So wenig die Dokumente uns im Zweifel lassen, daß die Verhandlungen mit keinem andern, als dem «Lehrer Raffaells» geführt wurden, so wenig erweisen sie aber auch seine Anwesenheit in Venedig, weder für das Jahr 1494, noch sonst.

Wie ist denn nun aber ohne Perugino das «Stehmotiv mit dem seitwärts abgeschobenen Spielbein und der korrespondierenden Neigung des Kopfes nach der anderen Seite» bei Cimas Sebastiani (London. L. Mond, v. J. 1495 und Venedig. Acc. Nr. 36, nach R. Burckhardt o. c. p. 139 f. zw. 1496 und 1499 entstanden) zu erklären? R. Burckhardt nennt als Lehrer des jungen Cima Bartolomeo Montagna.[8] Dabei verweist er u. a. auf Montagnas Altarbild aus S. Bartolomeo zu Vicenza, jetzt im Museo Civico Nr. 2 ebendort. In der Tat muß Cima dieses Werk spätestens im Jahre 1489 kennen gelernt haben, als er in Vicenza war und für dieselbe Kirche das Temperabild der «Madonna vor der Weinlaube», jetzt ebenfalls im Museo Civ. Nr. 18, malte. — Auf dieser bald nach 1480[9] entstandenen Tafel Montagnas steht rechts im Vordergrunde das Vorbild Cimas und, meiner Meinung nach, auch Dürers. Müssen wir nun Montagna nach Umbrien reisen lassen, um diesen vermeintlichen Import zu erklären? Wir wollen ihn lieber, etwas weniger weit, zu Mantegna führen (Aiqueperse).[10] Das was Cimas Sebastiani von Montagna und dessen Vorbild Mantegna unterscheidet, ist das Aufsetzen des Spielbeines mit der

[8] o. c. p. 131 f.
[9] Cicerone p. 732.
[10] Ich folge hier Kristeller, Andrea Mantegna p. 149, der den H. Sebastian in die Nähe der H. Eufemia in Neapel, 1454, setzt. Das Bild ist dann bedeutend später und zwar nicht vor 1480 nach Aiqueperse gelangt.

Fußspitze, anstatt mit der ganzen Sohle, und dessen Konsequenz, die entsprechende Veränderung des Konturs.

Wer nun Cimas Kräften diese zu erwartende Weiterbildung des Motives nicht zutrauen will, wird in Werken älterer Venezianer auch hierfür die Vorbilder finden. Der Christus des Giovanni Bellini in der Nat. Gallery zu London Nr. 1233 zeigt bereits diese Stellung, die auch in der venezianischen Plastik gleichfalls früher, als 1495 zu konstatieren ist, z. B. Reliefs mit Putti am Grabmal des Niccolò Tron († 1473), dem Antonio Rizzo zugeschrieben.[11] Und schließlich noch eins: hätte sich Cima im Jahre 1495 wirklich den Perugino zum Vorbild genommen, so würde er doch das Motiv in seiner abgeschlossenen Entwicklung (Uff. v. J. 1493) und nicht auf der Vorstufe (wie etwa in Cerqueto, v. J. 1478), die er also rekonstruiert haben müßte, übernommen haben.[12]

Statt dessen haben wir, wie schon angedeutet, für Oberitalien eine völlig selbständige Entwickelung der frontalen Stellung anzunehmen, deren paralleler Verlauf in Anbetracht der ganz gleichen Bedingungen kaum verwundern kann. Dank dem Umstande, daß der Stellungstyp bald in die Hände eines Künstlers, wie Mantegna kam, wurde der Evolutionsprozeß anfangs sehr beschleunigt, dann hält er inne, Montagna gibt kaum mehr als eine Wiederholung (unter Vertauschung von rechts und links), bis von Cima die genannte Modifikation, im Sinne einer Weiterentwicklung geleistet wurde. Ein vormantegneskes Spezimen unserer Stellung repräsentiert der Sebastian Bartolomeo Vivarinis in der Accademia zu Venedig (Nr. 621a). Das betreffende Triptychon, zwar erst 1467—1471, also bedeutend später, als Mantegnas Bild in Aiqueperse entstanden, muß als Typus einer älteren Redaktion der Frontalansicht angesehen werden, von der Mantegna ausgegangen sein wird.

Es ist lehrreich den Versuch zu beobachten, den Heiligen den Kopf nach der entlasteten Seite wenden zu lassen. (Bartolomeo Vivarini, Venedig, S. Giovanni e Paolo: Buttinone und Zenale, Treviglio, Mansueti, Wien.) Das Gewicht des Kopfes ist zwar nicht bedeutend genug, um eine

---

[11] Vgl. Cicerone pag. 497; Paoletti, Architettura etc. Testo p. 142 s., die Putti gehen wohl auf die Sockelreliefs von Donatellos Gattamelata zurück. —

[12] Nachdem diese Arbeit bereits gesetzt war, fand ich in der Frari zu Venedig ein Werk der Skulptur, das Cima wohl sicherlich bekannt gewesen ist, bevor er den heute bei L. Mond befindlichen Sebastian gemalt hat. Es handelt sich um ein Altarwerk aus 3 Nischen bestehend, in denen holzgeschnittene Figuren stehen (die mittelste, Michael, fehlt jetzt), das von Moschini, Guida II, p. 187 und Selvatico, Guida p. 179 in der zweiten Kapelle links vom Chor der Frari genannt und von Selvatico l. c. für eine florentinische Arbeit des XV. Jahrhunderts erklärt wird. Ich kann mich leider nicht mehr vergewissern, ob ich in meiner Annahme, dàs Werk sei nicht florentinisch, sondern venezianisch resp. oberitalienisch, mit den Resultaten neuerer Forschungen im Einklang stehe. Mir scheint sich aus der Art, wie die Figuren großflächig geschnitten sind, eine nahe Beziehung zur Schule Rizzos, vor allem zu den Schildhaltern am Grabm. Nic. Tron, zu offenbaren. In der rechten Nische steht ein Sebastian, der ebenfalls unser Stellungsmotiv zeigt, und dann in seinem Verhältnis zu der Nische noch weitere Uebereinstimmungen mit dem gen. Bilde Cimas erbringt.

solche Haltung geradezu zu einer statischen Unmöglichkeit zu machen, doch verursacht sie immerhin eine Erschütterung der Gleichgewichtsverhältnisse, deren Neu-Regulierung der Körper sehr bald anstreben wird. Der Körper ist also in einer Position gezeigt, die er nur kurze Zeit einnimmt. Das kommt dann einer Bewegungsdarstellung sehr nahe.[13]

Das besprochene Stellungsmotiv hat sich in seinen linearen Möglichkeiten über Cima nicht hinaus entwickelt; Bonsignori bringt es noch einmal in Verona, S. Nazaro e Celso (v. J. 1519). Ob Boltrafio (Louvre, v. J. 1500) sich an norditalienischen oder umbrischen Sebastiani inspirierte, muß ich dahingestellt sein lassen.

Die Gründe, weshalb in Oberitalien und speziell in Venedig dieses Stehmotiv an Bedeutung verlor, werden wir uns am besten an Antonellos Sebastian in Dresden klar machen. Die reine Frontansicht ist dadurch modifiziert, daß der Heilige ein Bein nach vorne setzt, dem dann die ganze Körperseite mit einer Wendung dem Beschauer zu folgt, während die andere zurücktritt und darum verkürzt zur Ansicht kommt. Antonello hat dann das Licht so einfallen lassen, daß der Wirkung der Körperwendung parallele Gegensätze von beleuchteter und beschatteter Seite entstanden. Licht und Schatten sind zu selbständigen Werten geworden. Sie dienen nicht mehr nur der Modellierung der physischen Form, sondern sind jetzt die eigentlichen kontrastschaffenden Elemente. Das Verhältnis wird nun ein umgekehrtes. Man läßt den Körper sich wenden, nicht um ein statuarisches Motiv, sondern um Massen von hell und dunkel zu geben.

Ich hatte gehofft durch eine Gegenüberstellung dieses Sebastian des Antonello mit denen des Liberale (Brera und Berlin) die Bedeutung des Dresdener Bildes, sowie seine feinen Reize in ein helleres Licht zu rücken, bis ich sah daß diese Konfrontierung bereits durch Morelli[14] geschehen ist, — wobei Antonello den Vergleich nicht ausgehalten hat! — «So bewunderungswürdig Antonello in seinen Bildnissen ist, so nüchtern und ungelenk steht er vor uns, gilt es eine tiefe Empfindung der Seele zum Ausdruck zu bringen. Man halte nur diesen Sebastian gegen jenen tiefbegeisterten des Liberale in der Breragalerie von Mailand, und der große Abstand zwischen dem Künstler von Messina und dem Veronesen wird jedem sogleich in die Augen fallen».

Morelli scheint demnach das Portrait für nichts mehr als eine platte Nachbildung der physischen Formen zu halten und dann weiter eine Tei-

---

[13] Auf primitiverer Stufe auch die Stellungen bei «Gir. Benaglio», Verona und merkwürdigerweise noch bei Borgognone, Mailand, Duca Scotti.

[14] Lermolieff, Die Werke etc. 1880 p. 168.

lung der Ausdrucksfähigkeit, d. h. Beherrschung der Ausdrucksmittel, nach Körper und Seele vorzunehmen, wobei ein und derselbe Künstler zu dem einen geschickt, zu dem andern aber ungelenk sein soll. — Es ist immerhin interessant bei Morelli den Aberglauben zu konstatieren, die Beine würden mit andern Mitteln dargestellt, als die «Empfindungen der Seele». Diese Empfindungen kann der Maler auch nur mit Linie und Farbe auf einer Fläche darstellen.

Einwandsfreier, als das «ungelenk» scheint das «nüchtern» zu sein, womit weiter die Beschränktheit von Antonellos Begabung charakterisiert werden sollte. Wir wollen dieses nüchtern gelten lassen, falls damit die vornehmen Künstlern gemeinsame Eigenschaft bezeichnet ist, die sich scheut Empfindungen durch völlige Entschleierung zu Banalitäten zu machen.

Uebrigens birgt die Gegenüberstellung dieser Bilder, die in Lermolieffs Augen so sehr zu Liberales Gunsten ausgefallen war, eine amüsante Ueberraschung. Bei näherer Betrachtung stellt sich das Bild Liberales als eine Kombination von Antonellos Sebastian (Dresden) und der Adamstatue am Arco de' Foscari, die dem Antonio Rizzo zugeschrieben wird, heraus. Besonders sklavisch ist die Abhängigkeit von Rizzo.[15] Man gehe dem Kontur Zug um Zug nach und man wird nur die minimalsten Abweichungen konstatieren können, von der Haltung der Arme, die verändert werden mußte, abgesehen. Man vergleiche dann weiter Form für Form und man wird genau die gleichen Füße mit genau den gleichen Zehen, Ballen, Ferse, Spann, weiter dieselben Knöchel, Schienbein, Wadenansatz, Kniebildung und Oberschenkel finden, denselben Rumpf mit denselben Einzelformen, denselben Hals, der in gleicher Weise den Kopf mit der gleichen Struktur trägt. Man könnte noch eine Weile mit dieser Aufzählung von völligen Uebereinstimmungen fortfahren; wir wollen uns damit begnügen noch zu bemerken, daß auch die gleiche «Empfindung der Seele zum Ausdruck gebracht ist», die nur, wie die ganze Figur überhaupt, unter den Händen Liberales zur hohlsten Phrase geworden ist.

Nun galt es noch den in einen Märtyrer verwandelten Urvater in einen Raum zu stellen. Die Figur war in der Phantasie des Kopisten an den runden Sockel gefesselt, auf den Rizzo seinen Adam gestellt hatte. Diesen Sockel ließ Liberale auf seinem Bilde aus rätselhaften Tiefen emporsteigen, dann zog er von neuem auf Raub aus und kehrte mit einer Skizze nach Antonello und offenbar auch mit solchen nach Künstlern, wie Gentile Bellini und Carpaccio, heim, nach denen nun die Szene ausge-

---

[15] Liberale hat den Adam fast genau von vorne gesehen kopiert, etwa so wie ihn Naya 287 aufgenommen hat.

stattet und abgeschlossen wurde. Schließlich fand Liberale sein Werk so herrlich und wohlgelungen, daß er eine schwach veränderte Replik anfertigte. So besitzen wir den «tief begeisterten» zweimal; in der Brera und in Berlin. Es läßt sich nun mit Bestimmtheit sagen, daß das Mailänder Exemplar (ehemals Ancona) zuerst entstanden ist. Die nähere Beziehung zum Adam erweist dies. Das Berliner Bild ist dann nach dem der Brera gearbeitet worden.

Antonello wurde jedesmal in etwas verschiedener Weise abgeschrieben und dabei öfters mißverstanden, wodurch die Beziehungen bei veränderter Wirkung dem ersten Blicke weniger offenbar sein mögen. Für beide Bilder nimmt Liberale als mißverstandenes Dekorationsstück das Säulenfragment (rechts unten) von Antonello, bei dem es ein Faktor der Tiefenwirkung war. Bei den architektonischen Hintergründen verrät sich das Vorbild Antonellos mehr in der Anordnung der Massen im Bilde, als in den Details. Auch hier ist die Absicht nur dumpf geahnt, so die umrahmende Funktion der Gebäude auf dem Bilde der Brera. Antonello führte die Architekturmassen in einem diskreten Parallelismus zum Körper links aus der Tiefe nach vorne, während er sie rechts in der Tiefe hielt. Das macht ihm dann Liberale in Berlin nach, bei völlig anderer Stellung des Körpers, auf den diese Anordnung bezogen war.

Die Beachtung, die wir diesen phantasiearmen Nachahmungen schenkten, mag übertrieben erscheinen. — Wir hoffen aber, daß dadurch nun in Wahrheit «der große Abstand zwischen dem Künstler von Messina und dem Veronesen jedem sogleich in die Augen fallen wird». Ferner können wir nunmehr mit Gewißheit behaupten, daß Liberale in Venedig gearbeitet hat. Bode [16] hatte schon früher aus dem Umstande, daß auf dem Bilde der Brera im Hintergrunde ein venezianischer Kanal mit Gondeln dargestellt war, gefolgert, daß Liberale in Venedig gewesen und dort gelernt habe. Morelli [17] versuchte diese Schlußfolgerung dadurch ad absurdum zu führen, daß er sie gleichbedeutend mit einer Annahme setzt, die Belotto seine Kunst in Pirna in Sachsen erlernen ließe, weil im Berliner Museum eins seiner Bilder die Ansicht dieser Stadt bringt. — Liberale ist also in Venedig gewesen, hat dort den Adam des Rizzo und scheinbar gleichzeitig Antonellos Sebastian kennen gelernt. Ich glaube dieser Schluß ist erlaubt: Denn die Nachahmung des Adam ist so «getreu», daß ihre Entstehung nur an Ort und Stelle bei beständigem Zurateziehen des Vorbildes denkbar ist. Der Sebastian der Brera zum wenigsten muß in Venedig entstanden sein. Sollte man nun nicht annehmen dürfen das Werk des

16 Gaz. d. B.-A. 1889. p. 494.
17 Lermolieff, Die Gal. z. Berlin. 1893 p. 103.

anderen Nothelfers Liberales, Antonellos, habe sich damals ebenfalls in Venedig befunden, und zwar nicht in Privatbesitz, sondern an einem Liberale leicht zugänglichen Orte, in einer Kirche, was die Größe des Bildes auch wahrscheinlich macht (h. l. 71; br. 0.86). Mir scheint auch der Eindruck, den dieser Sebastian auf venezianische Künstler machte, von dem Körperideal zu reflektieren, das im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts in Venedig für Darstellungen unseres Heiligen vorherrschend wird.[18] Merkwürdig bleibt nur, daß sämtliche venezianische Quellen über ein Werk solcher Qualität Schweigen bewahren. Oder sollte sich Sansovino,[19] der in S. Giuliano einen H. Sebastian des Pino da Messina als Pendant eines H. Christophorus des Antonello nennt, in der Zuschreibung geirrt haben? Wir müssen das einstweilen als bloße Konjunktur hinstellen.

Bevor wir die Darstellungen, die den Heiligen in frontaler Ansicht zeigen, verlassen, müssen wir auf die Werke Mantegnas eingehen, die wir bisher z. T. nicht nannten, weil sie außerhalb irgendwelcher Entwickelungsreihen liegen. Auf dem schon erwähnten Bilde in Aigueperse konstatierten wir jenen dem umbrischen verwandten Stellungstyp, der hier ebenfalls unter augenscheinlichster Anregung durch die Antike in seiner Entwickelung weitgefördert auftritt, über Montagna an Cima weitergegeben wird und mit Dürer über die Alpen wandert. — Für Mantegna ist dann eine Weiterentwickelung etwa im Sinne Peruginos undenkbar; undenkbar aber auch eine Wiederholung. Er gibt in seinen drei Sebastiandarstellungen jedesmal in verschiedener Form die Idee des Schmerzes. Jedesmal ist der Körper des Märtyrers zur architektonischen Umgebung in parallele oder kontrastierende Beziehungen gesetzt.

Dem ruhigen Stehmotiv, als Ausdrucksform stiller Resignation (Aigueperse) entspricht eine Architektur, in der alles vermieden ist, was sie in einen lauten Gegensatz zur Figur setzen könnte. Dem zusammengenommenen Umriß der einen Körperseite antwortet das bloße Profil einer Säule, während auf der anderen Seite das Herausstoßen des abgespreizten Ellbogens von den Architekturteilen aufgefangen und in einer breiten Wagerechten in den Rahmen geleitet wird. — Später (Wien) gab Mantegna mit dem Körper eine aufsteigende Bewegung und um diese voll zur Geltung kommen zu lassen, stellt er ihn vor ein Architekturstück, das in einer zur Bildfläche parallelen Ebene steht. Diese architektonische Folie von starrem, unbeweglichem Charakter verdeutlicht nun nicht allein durch kontrastierenden Einfluß die Bewegung, sie gibt geradezu die Norm, an

[18] z. B. Giovanni Bellini, Uff. Cima, besonders in Straßburg. Alvise, Berlin und Frari.
[19] Ven. descr. ed. Martin. p. 126.

der die Abweichungen von der Senkrechten gemessen werden können. Damit kommt die geringste Neigung und Seitenbiegung zur Sprache. Die Haltung des Kopfes ist ganz besonders deutlich gemacht. Er ist auf den Kreuzungspunkt von Säule und Pilasterkapitelle eingestellt, ein Punkt, der noch stärker dadurch akzentuiert wird, daß eine dritte Gerade sich mit den beiden anderen kreuzt: Zwei Pfeile sind in den Kopf gedrungen, der eine in die Stirn, der andere unter der rechten Kinnlade und zwar in solcher Richtung, daß der eine, — zwar nicht mathematisch, aber doch für die optische Empfindung, — die Verlängerung des anderen bildend mit ihm eine gerade Linie bedeutet. So fixiert ein System von drei Geraden die Haltung des Kopfes. — Die Bewegung stößt sich dann in den zu einer Kraft vereinigten Beine vom Boden ab und steigt durch die mühsame Kurve der Hüftausbiegung empor. (Die Hüftausbiegung hat hier, durchaus ausnahmsweise den weiter abstehenden Arm über sich; sie bleibt infolgedessen in ihrer ganzen Ausdehnung im Kontur und spricht so stärker.) Im Oberkörper biegt die Bewegung nochmals um und gelangt nun zu jener Stelle, wo die Pilasterkapitelle die am stärksten betonte Horizontale der Komposition bedeuten. Bogen und Mauerreste, welche auf ihr lasten, verstärken ihre horizontale Macht. Beim Zusammenstoß mit dieser unerschütterlichen Wagerechten wird die aufstrebende Kraft gesprengt; so geteilt drückt sie mit dem Kopfe und den emporgezogenen Schultern vergebens nach oben und erschöpft sich. — (Der Bogen würde mit viel größerer Wucht ins Bild herein, gerade auf den Kopf des Märtyrers zu kommen, wenn statt der Viktoria ein die architektonische Funktion besser versinnbildlichendes Ornament dort angebracht wäre. Die Viktoria und ihr tropaeum treiben den Bogen aus dem Bilde heraus, was schon an sich sehr unangenehm wirkt, und auch sicherlich der eigentlichen Absicht des Künstlers widersprach. Hier hat wohl der Archaeologe Mantegna dem Maler einen schlechten Rat gegeben.

In seinem Spätwerk (Venedig, Franchetti) gibt Mantegna dem Körper eine Bewegung, die an sich weniger stark sein mag, die sich aber nun nach den drei Dimensionen äußert und durch ihre Umgebung einen fast übertriebenen Effekt erhält: Die die Figur einschließende Nische ist so eng und niedrig, daß die Bewegung direkt aus dem Körper gegen die architektonische Umrahmung stößt.

Daß diese Stellungen des Sebastian bei Mantegna, — von dem in Aigueperse abgesehen — nicht nachahmbar und nicht weiter zu entwickeln waren, liegt in ihrer Natur: Sie erhielten erst ihren Sinn durch die Relation zu anderen und zwar genau bestimmten Kompositionselementen. — Sie konnten dagegen durch ihr Vorbild zu einer Gesinnung

erziehen, die den Körper als eine einheitliche Ausdrucksform ansieht, in der dem «Ausdruck des Auges» zum mindesten kein größeres Recht zugestanden wird, als dem Ausdruck der Hüfte oder einer Schulter. Von allen Künstlern werden wir Tura dem Mantegna in diesem Sinne am nächsten verwandt finden. Was dagegen eine äußerliche Nachahmung zu Wege brachte, zeigt das Martyrium im Museo Municipale, das Foppa zugeschrieben wird. Mantegnas Bild in Wien ist hier gänzlich mißverstanden.

Wir verlassen nun diese frontale Stellung, bei der die Arme auf dem Rücken liegen, um die weiteren Typen namhaft zu machen, zunächst diejenigen, welche ebenfalls die Frontansicht bieten, darauf die seitlichen. Dabei erscheint eine eingehendere Betrachtung jedes einzelnen Typus von geringem Nutzen. Das für Oberitalien merkwürdige ist weniger in der einen oder in der anderen Art, sondern in der reichen Mannigfaltigkeit zu suchen. Es sind hier tatsächlich alle nur möglichen Stellungsmotive auf ihre Brauchbarkeit hin geprüft worden. Worin diese Brauchbarkeit für Oberitalien und speziell für Venedig bestand, werden wir am Schlusse zu erklären versuchen.

Zunächst ist die frontale Stellung mit den Armen über dem Haupte zu konstatieren. Wenngleich der Märtyrer hier auch nicht mehr in altertümlicher Weise vom Boden entfernt an den Marterpfahl gebunden ist, sondern auf ebener Erde steht, so müssen wir doch annehmen, daß dieser Typus von jenen Martyrien abzuleiten ist, dessen ältestes Spezimen wir in S. Andrea Katabarbara und weitere bei florentinischen Trecentisten angetroffen hatten. Wir finden ihn nun in Oberitalien bei Bonsignori (Berlin), Mansueti (Venedig), Costa (Mantua), Zaganelli (Ferrara), später bei Dosso in der Brera und noch im Seicento bei Guido (Genua, Pal. Bianco und Rom, Capitol). Wir hatten oben einige Beispiele der nordischen Kunst für diesen Stellungstyp genannt und ebenfalls für den aus ihm entwickelten, dem wir in noch größerer Verbreitung sowohl in Oberitalien, wie im Norden begegnen, während er in Toskana und Umbrien nur in wenigen Fällen festgestellt werden konnte. Es erklärt sich dies zum Teil daraus, daß Oberitalien auch in Beziehung auf seine Kunst ein Uebergangsgebiet ist, in dem nordische und italische Darstellungsformen nebeneinander auftreten. Immerhin wären diese nordischen Elemente von der selbständig gewordenen oberitalienischen Kunst abgestossen worden, hätten sie hier nicht der künstlerischen Absicht besonders gut gedient.

Die Haltung der gleichmäßig über dem Haupte erhobenen Arme wurde dann dahin abgeändert, daß ein Arm auf den Rücken zu liegen

kam. Es trat dadurch eine reichere Differenzierung der beiden Körperseiten ein, als es bei gleichmäßiger Armhaltung je möglich war. Der Kontur läuft auf der einen Seite in einer kaum gebrochenen Linie vom Fuß bis zum Ellbogen in Scheitelhöhe hinauf, um dann auf der anderen Seite in maßvollen Kurven herabzusteigen. Noch durchaus linearer Art sind die Reize eines kleinen Bildes in der Sammlung Lochis in Bergamo, das mir schon deshalb allein mit Unrecht Antonello zugeschrieben zu werden scheint (vergl. weitere Gründe im Katalog Nr. 162). Der Maler dieses Bildes hatte den erhobenen Arm auf die entlastete Körperseite verlegt; das taten dann auch Civerchio (Brescia), Girolamo dai Libri (Verona, S. Polo), Palmezzano (Karlsruhe und Padua) u. a. aus guten Gründen. Wie unangenehm diese Ansicht wird, wenn der Arm auf der Seite des Standbeines, und das bedeutet über der ausgebogenen Hüfte erhoben wird, zeigt Basaiti (Berlin und Rom, Doria). Hier fällt der Umriß in konvexen und konkaven Formen haltlos auseinander.

Wir lassen nun die Stellungen, die den Körper von der Seite zeigen, folgen. Zunächst galt es auch hier das Stehen der Figur möglichst klar zu machen. Darum steht anfangs das Standbein der Deutlichkeit halber außen, nach dem Beschauer zu, während das andere Bein im Knie gebogen etwas nach vorne gesetzt ist. In sehr primitiver Form zeigen diese Stellung Montagna (Vicenza 1487); und Cima, (Olera, nach R. Burckhardt, o. c. p. 131 um 1489 entstanden). Auch der Oberkörper ist fast im Profil gegeben. — Dann wird die Figur stärker dem Beschauer zugewandt, so daß die Ansicht des Oberkörpers an Breite gewinnt, z. B. Speranza (Velo, nicht vor 1488 entstanden, da die musizierenden Engel von Giovanni Bellinis Triptychon in den Frari kopiert sind), «Basaiti» (Verona, Mus. Civ. fälschlich Basaiti zugeschrieben), Buonconsiglio (Vicenza, S. Rocco 1502) Previtali (Bergamo, Lochis, 1506) und Palmezzano (Rom, Villa Albani). — Schließlich wird das entlastete Bein im Fuß zurückgezogen, der nun wieder mit der Spitze den Boden berührt hat (Alvise Vivarini, Berlin Nr. 38, mit gefalteten Händen, genau diese Stellung zeigt der Hiob auf Gio. Bellinis Altarbild aus S. Giobbe); oder der Kopf wendet sich der Richtung des Körpers entgegengesetzt, Paduanische Schule (Venedig, Ongania); Foppa (Brera), Richtung Benaglios (Rom, Sterbini), Basaiti (Venedig, Salute).

Schon auf dem Altarbild für S. Giobbe (nach dem Cicerone um 1478) hatte Giovanni Bellini das Standbein ins Bild hinein gesetzt; ihm folgen Girolamo da Treviso (Treviso, Dom, 1487), Buonconsiglio (Venedig, S. Giacomo dell' Orio; Montagnana, Dom, 1511 und Pal. Comunale ebendort), Palmezzano (Forli, S. Biagio und Pinacoteca) u. a. Dann wird

auch diese Ansicht modifiziert; das entlastete Bein, das bei Giovanni Bellini und denen ihm folgenden schlicht zur Seite stand, soll nun das Standbein stärker überscheiden. Alvise setzt es weiter nach vorn (Frari); Montagna (Venedig. Acc. Nr. 80); Cima (Straßburg) und Carpaccio (Capo d'Istria) drehen es nach außen; einmal läßt Alvise es sogar über den Fuß des Standbeines treten (Berlin, Nr. 1165).

Alle diese Seitenansichten konnten dann wieder dadurch verändert werden, daß ein Arm über den Kopf erhoben wurde. (Erhebung beider Arme kommt m. W. bei Seitenansicht vor). Als Beispiele mögen dienen Crivelli (Poldi-Pezzoli), Girolamo dai Libri (Verona, Museo Civ.), Alvise Vivarini (Berlin, Nr. 1165) und von den späteren Lotto (Loreto und Berlin).

Es bleibt nun diese merkwürdige Erscheinung zu erklären: während man in Toskana und Umbrien mit einem gewissen Zielbewußtsein eine Darstellungsform aufgriff und nun durch Generationen durchbilden ließ, scheint auf den ersten Blick in Oberitalien, und in Venedig ganz besonders, eine Art Planlosigkeit zu herrschen, mit der man alle Kombinationsmöglichkeiten durchprobierte, ohne eine ganz durchzubilden. Wir entdecken dann aber doch eine sehr bestimmte Tendenz, die fortschreitend sich immer deutlicher zu Gunsten der Stellungen ausspricht, die Symmetrie und Geschlossenheit der Massen auflösen, weil ihr nur an den malerischen Qualitäten des Körpers etwas liegt. Nicht etwa als ob asymmetrische Stellungen an sich malerisch wären, — «malerische Posen» gibt es nicht, — sondern weil der Körper in ihnen gefügiger zum malerischen Substrat wird.

Wir haben nun noch einiges über ferraresisch-bolognesische Sebastiani zu sagen, die in einer zusammenhängenden Reihe stehen, die wert ist gesondert betrachtet zu werden.

Auf die innere Verwandtschaft Turas zu Mantegna ist bereits hingewiesen. Sie besteht in dem Geiste mit dem die Körperstellung zum Empfindungsausdruck gemacht ist. In Berlin zeigt er den Märtyrer halb stehend halb hängend. Der Schwerpunkt ist so weit nach oben gelegt, daß dem Oberkörper die Bewegungsfreiheit, den Beinen der Halt genommen ist. Das bedeutet qualvolle Unfreiheit aller Gliedmaßen. Um das gegensätzliche Verhältnis von Unbeweglichkeit oben und Bewegung unten besonders deutlich zu machen, zeigt der Oberkörper mit den Armen eine Kombination von Parallelen und rechten Winkeln. Gegen diese geometrische Strenge wirkt dann die an sich geringe Asymmetrie der Beine als etwas regelloses und bewegtes.

Nach ähnlichen Prinzipien verfuhr Tura bei seinem Sebastian in Dresden. Der Körper ist in eine Form gebracht, die sich einem System

geometrischer Figuren einbeschreiben läßt. — Es bauen sich mehrere Parallelogramme aufeinander auf, die sich aus den geradlinigen Stücken des Konturs und aus den Verbindungslinien besonders akzentuierter Punkte ergeben. Die Mittellinie gedachter Parallelogramme bedeutet die Bewegungslinie der Figur. Die Bewegung steigt nicht in Kurven, sondern gelangt empor, indem sie in Winkeln in neue Richtungen überspringt. Diese hart gebrochene Linie ist sehr geeignet starke Vorstellung von Schmerz zu übermitteln.

Tura hatte dieser Bewegungsform zu Liebe seine Figur folgendermaßen gestellt. Das entlastete Bein hinter das Standbein gesetzt, nur mit der Fußspitze den Boden berührend, wird in der Mitte des Unterschenkels überschnitten. Dem also nur mit einem Beine fest aufstehenden Körper wird ein Stützpunkt im Rücken in der Säule gegeben, an der sie nun lehnt. Der Oberkörper ist leicht vorwärts gebeugt; der Kopf nimmt eine der Wendung des Körpers entgegengesetzte Haltung ein. — Diese Stellung in etwas verallgemeinerter Form wird nun zur typischen bei ferraresisch-bolognesischen Künstlern. Am weitgehendsten — man könnte fast von Kopie sprechen — sind die Uebereinstimmungen bei dem Maler des Martyriums in S. Petronio («Schule Cossas») Costa (Bologna, Pinakoteca. v. J. 1491) weicht dann bereits ab, er stellt den Kopf in die gleiche Richtung mit dem Oberkörper. In S. Petronio (Cap. Bacciochi v. J. 1492) läßt er den Oberkörper sich aufrichten; der Heilige lehnt nun mit dem ganzen Rücken an der Säule. — Ihm folgt hierin Francia, (S. Giacomo Maggiore, Cap. Bentivoglio, v. J. 1499) und ähnlich Pellegrino Munari (Modena, S. Pietro).. Bereits früher hatte Francia (Pinac. Nr. 78, ehemals in S. M. della Misericordia v. J. 1494 (?) die Ueberschneidung des entlasteten Beines aufgegeben, jedoch unter Beibehaltung des vorgebeugten Oberkörpers und des entgegengesetzt gewendeten Kopfes. In S. Martino und London (Nat. Gal.) entfernt er sich dann noch weiter von Tura, er setzt nun das Standbein ins Bild hinein, das andere, leicht zur Seite gesetzt, nach außen, dem Beschauer zu. — Trotz aller dieser Veränderungen können diese Sebastiani doch nicht ihre Abstammung von Turas Bild in Dresden verleugnen. Mit ungeheuerer Zähigkeit hat sich das Stellungsmotiv aller Stilwandlungen ungeachtet weiter erhalten, man könnte sagen bis ans Ende der italienischen Malerei. Bolognesische Seicentisten bringen es noch, so Lodovico Caracci im Palazzo Doria und Guido in der Pinakothek zu Bologna.

KATALOG.

1. **Agabiti**, Pietro Paulo, aus Sassoferrato in Umbrien. Padua. Mus. Civ. Nr. 426. Mad. zw. Seb. und Petrus. Auf Cartellino bez. Petri Pauli | Sa | xiferatt | opu | s M | CCCC | LXXXXVII | . G. Bernardini, Le Gal. dei quadri nei musei di Padova e Vicenza. — Estr. del bol. uff. del Min. Pubbl. Istruz. 1902. p. 19. nennt Agabiti seguace del Crivelli, was mir, auf Grund des Bildes in Padua wenigstens, nicht zutreffend erscheint; die Bilder Agabitis in Sassoferrato, Jesi und Umgegend kenne ich nicht.
2. **Alamanni**, Pietro, Ascoli, Pinacoteca. Aufsatz eines Triptychons. Pietà, auf den Seiten Sebastian und Rochus, Halbf. auf gemustertem Goldgrund. Al. 17815.
3. — Ascoli. S. Giacomo Apostolo. Mad. zw. Seb. und anderen Heiligen. v. Cr. u. Cav. V. 98.
4. **Aleotti**, Antonio. Mailand. Brera. Nr. 424. Predella. Auferstandener Christus zw. Seb. und drei anderen H. — Aus dem Kloster S. Francesco in Serra San Quirico.
5. **Assisi**, Tiberio d'. Montefalco. S. Fortunato, rechts vom Eingang zur Capella delle Rose. Fresko, dat. 1512.
6. **Basaiti**, Marco. Mailand. Smlg. Crespi. Madonna zw. Seb. und einer weibl. Heiligen. Halbfig. — Abb. Venturi, La Gal. Crespi, pag. 121.
7. — München. Alte Pinakotkek. Nr. 1031. Mad. zw. Hieronymus, Sebastian und Donator. Halbf. Brckmn.
8. — Berlin. K. Fr. Mus. Nr. 37. Sebastian an eine Säule gebunden. Hfstgl.
9. — Rom. Doria. Nr. 459. An. 5362. Leicht veränderte Replik des vorhergehenden.
10. — Paris. Smlg. Martin Le Roy. vgl. Berenson, Ven. Paint. 3rd Edit. p. 82.
11. — Venedig. S. M. della Salute. Sebastian an einen Baum gebunden. Spätes Bild des Künstlers. Al. 126 44.
12. — Verona. Mus. civ. Nr. 115. Fragment einer größeren Tafel, und zwar rechte (v. B.) Seite. Links wird eine Stufe sichtbar, die wohl zu einem Thron heraufführte; also scheinbar ursprünglich eine thronende Mad. mit H. In der Galerie als »Marco Basaiti« bezeichnet, was sicherlich falsch ist. — Frizzoni, Ras. d'Arte IV. fasc. 3 p. 35. Anm. 2 nennt Girolamo dei Libri, ebenso G. Bernardini, La Collezione dei quadri nel museo civ. di Verona. Estr. dal suppl. al Boll. uff. del Min. Pubb. Istr. 1902. Mir scheint diese neue Zuschreibung ebenso unglücklich zu sein, wie die alte. Einstweilen ist das Fragment als anonym anzusehen. — Im Cicerone nicht erwähnt. Von Bernasconi im Friaul erworben. Brogi 14616.

13. **Bellini**, Giovanni. Venedig. Acc. Nr. 38. Thr. Mad. mit sechs H. Aus S. Giobbe. Nach Cicerone p. 712 um 1478 entstanden. — Al. 13299.
14. — Venedig. S. Francesco della Vigna. Mad. m. vier H. und Stifter. Hlbf. dat. 1507. And. 11653.
15. — Florenz. Uff. Nr. 631. «Santa conversazione». Nach Cicerone p. 713 um 1488 entstanden. — Eine Deutung der Darstellung gab G. Ludwig. Jahrb. P. K. S. XXIII p. 163 ff. Brogi 2020.
16. — Schule. London. Smlg. Lord Northbrook. Mad. zw. Sebastian und Jakobus (oder Rochus). Hlbf. Hanfstaengel.
17. — Schule. Paris. Louvre. Mad. und Sebastian. Hlbf.
18. **Benaglio**, Francesco, Maniera di. Rom. Smlg. Sterbini. Abb. A. Venturi, La Col. Sterbini, Fig. 64.
19. **Benaglio**, Girolamo. Verona, Mus. Civ. Nr. 385. Triptychon, Gir. Benaglio zugeschrieben, von dem nach Cicerone 9. Aufl. nichts sicheres erhalten ist.
20. **Benvenuto**, Girolamo di. Siena. Acc. Nr. 370. Sebastian und drei andere Heilige.
21. — Siena. S. Domenico. Mad. mit Heil. Brogi 15036.
22. **Bicci**, Schule der. Florenz. S. Ambrogio. Martyrium. Fresko, etwas mehr als zur Hälfte erhalten. Nach Sirén vielleicht von Bicci di Lorenzo selbst. Phot. Brogi, im Auftrag des kunsthist. Institutes zu Florenz, nicht im Handel.
23. — (?) Florenz. Uff. Nr. 35. Trinität und die Heiligen Cosmas, Damianus, Franziskus, Julianus und Sebastian (bekleidet).
24. **Bissolo**, Gio. Francesco. Vicenza. Nr. 41. Mad. zw. Sebastian und Rochus. Halbf.
25. — Vicenza. Nr. 27. Madonna, Antonius, Sebastian und ein dritter Heiliger. Dieses wie das vorhergehende Bild von G. Bernardini, Le Gal. dei Quadri nei Musei di Padora e Vicenza. Estr. dal. Boll. uff. del Minist. Pubbl. Istr. Roma. 1902. Dem Bissolo zugeschrieben, wohl kaum mit Recht. Von Berenson, Ven. Paint. unter den Werken Bissolos nicht erwähnt.
26. **Boccaccino**, Boccaccio. Modena. Pinac. Mad. und Sebastian. Hlbf. Anderson. 10130.
27. **Bologna**, Schule von, 15. Jahrh. Bologna. S. Giovanni in Monte. Fresko am Pfeiler rechts neben der Chorkapelle. Sebastian.
28, — Bologna. Pinac. Nr. 226. Teil eines Altarwerkes. Sebastian und Prosper.
29. **Boltraffio**, Giov. Ant. Louvre. Madonna, Joh. d. T., Sebastian und der Stifter, Casio mit seinem Vater. Ehemals in der Kirche della Misericordia zu Bologna, dort von Lamo, Grat. p. 14 und Vasari IV, p. 51 erwähnt, die beide als Entstehungsjahr 1500 nennen. Phot. Braun.
30. **Borgognone**, Ambrogio. Mailand. Smlg. Duca Scotti. Zwei einzelne Tafeln, wohl Teile eines ehemaligen Altarwerkes. Sebastian und Rochus. — Anderson 12828.
31. — Mailand. Mus. Art. Mun. Thronende Madonna mit Hieronymus und Sebastian.
32. **Botticelli**, Alessandro. Berlin. K. Fr. Mus. Nr. 1128. Sebastian. Daß es sich um das vom Anonymus des Cod. Magl. erwähnte Bild vom Januar 1473 (1474 mod. St.) ehemals in S. Maria Maggiore handelt, war schon längere Zeit angenommen worden. Ich habe nochmals versucht einen Identitätsnachweis zu liefern, der 1906 Heft IV des Jahrb. d. k. Pr. Kunstsmlg. erschien.
33. **Botticini**, Francesco. Florenz. S. Apollonia. Kreuzabnahme mit Magdalena, Bernard und Sebastian. vergl. Berenson, Flor. Paint. p. 109. — Brogi 14811.
34. — Brozzi. Madonna mit Heiligen.
35. — Empoli. Dom. Predella zum Tabernakel Rosselinos Sebastianstatue. 4 Szenen aus der Legende des Heiligen. Alinari 10460.

36. **Buonconsiglio**, Giov. Vicenza. S. Rocco. Thronende Madonna zu den Seiten Paulus, Petrus, Dominikus und Sebastian. v. J. 1502 laut Inschrift auf cartellino. Alinari. 13501.

37. — Venedig. S. Giacomo dell'Orio. Sebastian zw. Rochus und Laurentius. — Anderson 12702.

38. — Montagnana. Dom. Thron. Mad., zu den Seiten Sebastian und andere Heilige. v. J. 1511 laut Inschrift auf cartellino.

39. — Montagnana. Pal. Com. Thron. Mad. zw. Sebastian und anderen Heiligen.

40. **Buonfigli**, Benedetto. Perugia. S. Francesco. Gonfalone. v. J. 1464 vergl. hierzu wie zu den folgenden Bombe, Ben. Buonfigli. In.-Diss. Berlin 1904.

41. — Perugia. S. Maria Nuova. Gonfalone. v. J. 1472.

42. — Corciano bei Perugia. Gonfalone. v. J. 1472. Anderson. 15840.

43. — Perugia. S. Fiorenzo. Gonfalone. v. J. 1476. Anderson 15684.

44. — Montone bei Umbertide. S. Francesco. Gonfalone. v. J. 1482.

45. **Buonsignori**, Francesco. Berlin. K. Fr. Mus. Nr. 46c. H. Sebastian v. J. 1495 (die letzte Ziffer zweifelhaft) laut Inschrift auf Cartellino. vgl. Bode, Jahrb. Pr. K.-S. VIII. Die Ausbeute aus dem Magazin der k. Gemälde-Galerie zu Berlin. Hanfstängel.

46. — Chiesa delle grazie bei Mantua. H. Sebastian. Stark beschädigt. Nach Vas. V. 302f. für den Markgrafen Francesco Gonzaga gemalt.

47. — Verona, S. Nazaro e Celso. Cap. di S. Biagio. — Altarbild, oben die Madonna in Wolken unten Blasius, Sebastian, Juliana. — In Mantua gemalt und zwar i. J. 1514 bestellt und i. J. 1519 abgeliefert. vergl. Cr. u. Cav. V, pag. 509. Vasari V, p. 305 erwähnt es als letztes Werk Buonsignoris. Phot. Lotze.

48. **Buttinone**, Bernardino. Treviglio. S. Martino. Polyptychon unter Mitarbeit Bernardino Zenales, v. J. 1485 laut Inschrift. Anderson 11441.

49. **Caporali**, Bartolomeo. Castiglione del Lago. — Altarbild, Madonna mit Heil. v. J. 1487 laut Inschrift.

50. **Caroto**. Giovan Francesco. Verona. S. Fermo. Cap. del Sacramento. Altarbild oben H. Anna selbdritt in Wolken, unten Sebastian und drei andere Heilige. v. J. 1528 laut Inschrift. Alinari 13453.

51. — Verona. S. Giorgio Maggiore. Dreiteiliges Altarbild, Seitentafeln: Sebastian und Rochus, und Predellen von Caroto, Mittelstück, H. Joseph, modern. Brogi 14575.

52. **Carpaccio**, Vittore. — Teile der ehemaligen Ancona in S. Fosca zu Venedig. Sebastian und Petrus Martyr. v. J. 1514. Abb. bei G. Ludwig e P. Molmenti, Vittore Carpaccio p. 266.

53. — Capo d'Istria. Cattedrale. Thronende Madonna mit sechs Heiligen. v. J. 1516 laut Inschrift auf Cartellino. Alinari 21209.

54. — Pozzale, Cadore. — Altarbild v. J. 1518. Abb. Ludwig und Molmenti, o. c. p. 290.

55. **Civerchio**, Vincenzo. — Brescia. Gal. Martinengo. Polyptychon, übermalt und neu gerahmt. In der Mitte ein h. Mönch, wohl eher Antonius von Padua, als der h. Nikolaus, wie Cr. und Cav. VI, 93 und der Cicerone meinen. Auf den Seitentafeln Sebastian und Rochus. In der Lünette oben: Pietà. — v. J. 1495 laut Inschrift auf Kleidersaum des H. Rochus. Ehemals in S. Barnaba zu Brescia. Alinari 14687.

56. **Conegliano**, Gio. Batt. Cima da. Olera bei Bergamo. Ancona des H. Bartholomaeus, nach R. Burckhardt, Cima da Conegliano, p. 125f. Cimas frühestes Werk.

57. — London. L. Mond. Markus und Sebastian. Seitenflügel der Verkündigung in der Ermitage zu Petersburg Nr. 1675. Ehemals in S. Maria de' Crocicchieri zu Venedig. bez. und dat. 1495 vergl. R. Burckhardt, o. c. p. 30f.

58 **Conegliano**, Gio. Batt. Cima da. Venedig. Acc. Nr. 36. Madonna mit sechs Heiligen. Ehemals in der Chiesa della Carità und zwar, nach R. Burckhardt, o. c. p. 139 f., von Giorgio Dragan zwischen 1496 und 1499 gestiftet. Alinari 13371.

59. — Straßburg. Gemälde-Galerie. — Sebastian und Rochus, Seitenflügel zur H. Katharina in der Wallace Col. zu London. Lünette bei Mr. Taylor, London. Nach R. Burckhardt, o. c. p. 39 aus S. Rocco zu Mestre und um 1500 entstanden. Abb. bei H. Cook, Gaz. d. B. A. 1902 und bei R. Burckhardt, l. c.

60. — Mailand. Brera. Nr. 175. Madonna mit vier Heiligen. — Werkstattbild.

61. **Cossa**, Francesco. Schule des. — Bologna. S. Petronio. Lamo, Grat. p. 39 erwähnt das Bild ohne den Künstler zu nennen. Nach Venturi, Arch. stor. dell' Arte I, p. 243 ist die betreff. Kapelle erst i. J. 1495 vollendet und das Altarbild wahrscheinlich nicht viel früher entstanden; es kann darum nicht von Cossa selbst sein, wogegen wohl auch mancherlei stilkritische Gründe sprechen möchten. Alinari 10726.

62. **Costa**, Lorenzo. Bologna. Pinac. Nr. 392. — Madonna zw. Jakobus und Sebastian. v. J. 1491 laut Inschrift. Vom Cicerone nicht erwähnt. Sehr zerstört, aber noch immer ein recht gutes Bild. — Phot. Poppi.

63. — Bologna. S. Petronio. Cap. Bacciochi. Madonna zw. Sebastian und drei anderen Heiligen. v. J. 1492 laut Inschrift. Phot. Poppi 5022.

64. — Bologna. S. Giovanni in Monte. Chor. Krönung Mariae, unten Sebastian und fünf andere Heiligen.

65. — Mantua. S. Andrea. Cap. di S. Silvestro. Mad. mit Sebastian und anderen Heiligen. v. J. 1525 laut Inschrift. Alinari 18778.

66. — Florenz. Uff. H. Sebastian. Halbfigur. Alinari 20374.

67. — Ferrara. Smlg. Barbi-Cinti. Fragment eines Altarwerkes, das sich ehemals in der Chiesa degli Angeli befand, nach Venturi, Arch. st. d. A. I, p. 245 aber keineswegs an Costas Weise erinnert.

68. **Cozzarelli**, Guidoccio. Siena. Acc. Nr. 296. H. Sebastian, v. J. 1495 laut Inschrift.

69. **Credi**, Lorenzo di. Dresden. Gal. Nr. 15. Madonna zwischen Joh. Evang. und Sebastian (bekleidet). — Phot. Tamme.

70. — Schule? Mailand. Mus. Poldi-Pezzoli. Nr. 580. Martyrium des H. Sebastian. Predella. Neben dem Einfluß Credis macht sich der des Pollajuoli geltend.

71. **Crivelli**, Carlo. Mailand. Poldi-Pezzoli. Nr. 621. H. Sebastian. Alinari 14715.

72. — London. National Gallery Nr. 724. Madonna thronend, zu ihren Seiten Hieronymus und Sebastian (bekleidet). In der Predella, Martyrium des H. Sebastian. — Ehemals in S. Francesco zu Matelica. — Hanfstängel.

73. — London. Nat. Gallery Nr. 807. Madonna zwischen Franziskus und Sebastian. v. J. 1491 laut Inschrift.

74. — Venedig, Acc. Nr. 105. Vier Heilige, darunter Sebastian. Nach P. Paoletti im Cat. delle R. R. Gal. di Venezia (1903) früher in der S. S. Annunziata zu Ascoli und 1487 entstanden. Nach dem Cicerone, der die Tafeln schlechter macht, als sie sind, von Vittore Crivelli.

75. **Crivelli**, Vittore. Marano bei Fermo. Dreiteiliges Altarbild: Maria, Bassus und Sebastian. vergl. Cr. u. Cav. V, p. 97.

76. **Crivelli**, Schule des, (?) Atri. Cattedrale. Sebastian. Fresko. Stark zerstört. Die Beziehungen zu Crivelli sind nicht durchaus offenbar, doch mag das nicht leicht zu bestimmende Werk hier seinen Platz haben. — Moscioni 9419.

77. **Falconetto**, Giovanni Maria. — Verona. S. Nazaro e Celso. Cap. di S. Biagio. Sebastian. Fresko. Stark beschädigt.

78. **Ferrara**, Schule von, 1. Hälfte des fünfz. Jahrh. Ferrara, S. Antonio Abate. Chor. Fresko. Madonna, Sebastian und andere Heiligen. Halbf. v. J. 1433. Nach Cr. und Cav. II, 389 vielleicht von Antonio da Ferrara.

79. **Fiorentino,** Pier Francesco. Empoli. Dom. Thronende Madonna, zu ihren Seiten Sebastian und andere Heilige. — Abb. Giglioli, Empoli artistica, pag. 75.

80. **Florenz**, Schule von, Vierzehntes Jahrhundert. Florenz, Dom-Opera. Nr. 84 bis 86. Triptychon, (auseinandergenommen) wohl sicher das um 1360 vom Bischof d'Antella gestiftete Altarwerk, s. oben.

81. — Um 1400. Florenz, S. Maria Maggiore, erster Pfeiler rechts. Fresko. Martyrium des H. Sebastian. Masolino nahestehend. Uebermalt, wohl nachdem es von der Tünche befreit worden ist.

82. — Fünfzehntes Jahrhundert. Bonn, Universitätssmlg. Nr. 1139. Szenen aus der Legende der H. H. Hieronymus, Sebastian, Rochus und Tobias mit Engel. vergl. H. Thode, Arch. st. d. Arte II, 305.

83. — — Liverpool, Royal Institution. Predella mit Szenen aus der Legende des H. Sebastian.

84. — — Montelupo. Madonna mit Heiligen. Schwacher Nachahmer Botticellis und Ghirlandajos.

85. **Foligno,** Niccolò da. S. Severino. Pal. del Comune. Triptychon v. J. 1468, laut Inschrift. Sebastian bekleidet. (Nach Cr. und Cav. IV, p. 140, Anm. 4 nicht Sebastian, sondern Hubertus, nach Frenfanelli Cibo, Nic. Alunno. — Roma, 1872, pag. 119 dagegen Sebastian.) — Ehemals in der Chiesa del Castello zu San Severino.

86. — Gualdo. Pinacoteca. Polyptychon. v. J. 1471 laut Inschrift. Sebastian. Halbf. — Ehemals in S. Francesco zu Gualdo.

87. — Rom. Villa Albani. Polyptychon, v. J. 1475 laut Inschrift. Sebastian. Halbf. Anderson 3112.

88. — Nocera. Dom, Sakristei. Polyptychon, v. J. 1483 laut Inschrift.

89. — Foligno. S. Niccolò. Polyptychon, v. J. 1492 laut Inschrift auf der zugehörigen, jetzt im Louvre befindlichen Predella. — Alin. 5390.

90. — La Bastia. Triptychon, v. J. 1499 laut Inschrift. — Phot. Carloforti, Assisi.

91. — Bologna. Pinacoteca. Nr. 360. Zweiseitige Ancona und nicht Kirchenfahne, wie Cr. und Cav. IV, p. 143 meinen, das Bild ist auf Holz gemalt. Ehemals im Spedale zu Arcevia. Sebastian bekleidet.

92. — Schule. Mailand. Brera. Nr. 482. Sebastian. Zu seinen Seiten Dominikus und Antonius Abbas.

93. — — Chiesa della Madonna detta Fiamminga bei Foligno. Apsis. Madonna mit Heiligen.

94. **Foppa.** Vincenzo. Mailand, Brera. Nr. 20. Martyrium des Sebastian. Fresko aus S. Maria di Brera. — Anderson 11043.

95. — Mailand. Castello Sforzesco, Museo artistico municipale. Sala VIII, Nr. 1. Martyrium des H. Sebastian. Fraglich ob von Foppa. — And. 9879.

96. **Forlì,** Melozzo da, Rom. Galleria Nazionale. H. Sebastian. Ehemals in S. Maria della Pace. vergl. Venturi, L'Arte VII, pag. 310 ff.

97. **Francesca,** Piero della. Borgo San Sepolcro. Chiesa dell'Ospedale. Altarwerk, von der Misericordia-Brüderschaft 11. Juni 1445 bestellt. Vas. II, p. 494.

98. **Francia,** Francesco. Bologna. Pinacoteca. Nr. 78. Thronende Madonna mit Sebastian und fünf anderen Heiligen, v. J. 1494 (die letzte Ziffer ergänzt) laut Inschrift. Aus S. Maria della Misericordia zu Bologna, dort von Lamo, Grat. p. 15 erwähnt, vergl. Vasari III, p. 537, der 1490 als Entstehungsjahr angibt. vergl. ferner Calvi, Memorie di Franc. Raibolini, Bologna 1812, p. 17 f.

99. — Bologna. S. Giacomo Maggiore, Cap. Bentivoglio. Thronende Madonna mit Sebastian und anderen Heiligen. v. J. 1499. vergl. Calvi o. c., Lamo o. c. p. 36.

100. **Francia**, Francesco. Bologna. S. Martino. Cap. Paltroni. Madonna mit Heiligen. — Lamo Grat. p. 33. — Phot. Poppi.
101. — London. National Gallery. Nr. 179. H. Anna selbdritt und Heilige. — Hanfstängel.
102. — Rom. Galleria del Campidoglio. Darstellung im Tempel, mit mehreren Heiligen, darunter Sebastian. Dem Francia von Venturi zugeschrieben, Arch. st. d. A. II, p. 447, dort Abb.
103. **Fungai**, Bernardino. Siena. Accademia Nr. 431. Madonna mit Heiligen, v. J. 1512 laut Inschrift. — Phot. Lombardi.
104. — Chiusi. Dom. Geburt Christi, auf den Pilastern mehrere Heilige, darunter Sebastian.
105. **Garbo**, Raffaellino del. Berlin, K. Fr. Mus. Nr. 98. Thronende Madonna und Heilige, darunter Sebastian (bekleidet).
106. — Empoli, Dom, Sakristei. H. Sebastian, v. J. 1500 laut Inschrift auf dem Buch des H. Hieronymus, der Gegenfigur. vergl. H. Ulmann, Raffaellino del Garbo, Repert. XVII, p. 99 f.
107. **Genga**, Girolamo. Florenz. Uff. Nr. 1205. Martyrium des H. Sebastian. — Alinari 984.
108. **Gerini**, Lorenzo di Niccolò di Piero. Florenz. Acc. Nr. 7. Triptychon. Aus S. Gaggio bei Florenz, der zugehörige Gradino unter Nr. 141.
109. **Ghirlandajo**, Domenico. Brozzi. S. Andrea. Fresko. Madonna zwischen Sebastian (bekleidet) und einem anderen Heiligen. — Alinari 20320.
110. — Lucca. Dom, Sakristei. Altarbild. Thronende Madonna und Heilige, darunter Sebastian (bekleidet). In der Staffel u. a. Martyrium des H. Sebastian.
111. — Rimini. Pal. Comunale. H. Vincenz Ferrer zwischen Sebastian und Rochus. Werkstattbild. — Alin. 10993.
112. — Pisa. Museo Civico. Sebastian und Rochus. Werkstattbild. — Alinari 8898.
113. **Ghirlandajo**, Ridolfo. Pistoja. S. Domenico. Sebastian zwischen Hieronymus und Antoninus. — Alinari 10469.
114. **Giorgio**, Francesco di. Siena. Accademia. Nr. 440. Krönung Mariae, unten kniend neben anderen Heiligen Sebastian (bekleidet).
115. **Giovanni**, Benvenuto di. Siena. Accademia. Nr. 435. Gradino zu Nr. 436. u. a. ein H. Sebastian.
116. — Sinalunga. S. Lucia. Thronende Madonna zwischen Sebastian und einem heiligen Bischof. vergl. L. Olcott, Rass. d'Arte IV, p. 5.
117. **Giovanni**, Matteo di. London. National Gallery Nr. 1461. — Hanfstängel 461.
118. — Montepescali bei Grosseto. Thronende Madonna mit Sebastian und anderen Heiligen. vergl. Cagnola, L'Arte VI, fasc. 7.
119. — Rom. Smlg. Sterbini. Madonna mit Sebastian und einem anderen Heiligen, Halbf. vergl. A. Venturi. La Col. Sterbini. Roma 1906. Fig. 30.
120. **Gozzoli**, Benozzo. Montefalco. San Francesco, Cap. S. Girolamo. — Fresko, z. T. beschädigt. Martyrium des H. Sebastian. v. J. 1452 laut Inschrift. — Alinari 5457.
121. — San Gimignano. S. Agostino. Fresko. Das Volk von S. Gimignano sucht unter dem Mantel des H. Sebastian Schutz gegen die Pest. v. J. 1464 laut Inschrift. — Alinari 9541.
122. 123. Ebendort. Chor. Am Pilaster übereinander: Martyrium des H. Sebastian und H. Sebastian. 1464—65 wie die anderen Chorfresken.
124. — S. Gimignano, Collegiata. Fresko. Martyrium des H. Sebastian. Laut Inschrift 17. Jan. 1465 (1466 unseres Stils) vollendet. — Alinari 5973.
125. — Certaldo. Capella al Ponte dell' Agliena. Tabernakel al fresco bemalt, auf der linken Außenseite Martyrium des H. Sebastian. vergl. Milanesi, Anm. zu Vasari, III, p. 54 f.

126. **Grandi**, Ercole (?) Ferrara. Ateneo. Der H. Sebastian, wie bei den Pollajuoli, auf Aststümpfen eines Baumes stehend, unten zwei Heilige und knieende Adoranten. Früher in S. Paolo zu Ferrara. Die Urheberschaft Ercole Grandi ist öfters angezweifelt worden, so auch vom Cicerone. Es soll hier darauf aufmerksam gemacht werden, daß ein Relief am Triumphbogen dieses ferraresischen Bildes dasselbe Motiv zeigt wie ein solches an gleicher Stelle des Londoner Bildes der Pollajuoli, nämlich ein am Boden liegender Krieger, über den ein Reiter gerade hinwegsprengt. Allerdings kommt nun dieses Motiv auf den Reliefs des «Originals» nämlich des Konstantinbogens (ganz in der Nähe des legendarischen Richtplatzes) sogar öfters vor. Den könnten ja nun beide Künstler gesehen haben. Doch drängt diese Beobachtung mit der bereits genannten und schwerer wiegenden, nämlich die charakteristisch florentinische Stellung des Heiligen betreffend zur Vermutung, dem ferraresischen Künstler sei das Bild der Pollajuoli bekannt gewesen. — Anderson 11368.

127. **Gualdo**, Matteo da. S. Pellegrino bei Gualdo. Madonna zwischen Rochus und Sebastian. vergl. Cr. u. Cav. IV, p. 129.

128. **Ibi**, Sinibaldo. Gubbio, Dom. Thronende Madonna zwischen Ubaldus und Sebastian (bekleidet). v. J. 1507 laut Inschrift.

129. — Perugia. Pinacoteca. Madonna mit Augustinus und Sebastian.

130. **Lianori**, Pietro. Bologna. Pinacoteca. Nr. 329. Madonna mit Sebastian und anderen Heiligen. Schwarzer Grund, wie öfters bei Bolognesen des frühen Quattrocento.

131. **Libri**, Girolamo dei. Verona. Museo Civ. Nr. 252. Madonna zwischen Rochus und Sebastian. — Lotze.

132. — Verona. S. Nazaro e Celso. Cap. di S. Biagio. Predella zu Bonsignoris Altarbild, im mittleren der drei Teile Martyrium des H. Sebastian.

133. — Verona. S. Tommaso. Altarbild. Rochus zwischen Hiob und Sebastian. Cicerone: Francesco Morone, Cr. u. Cav. V, 511: Caroto. Diese Forscher, die das Bild nicht gesehen haben, berufen sich auf dal Pozzo und Bernasconi. — Anderson 12397.

134. **Lippi**, Filippino. Lucca. San Michele. Altarbild. Madonna mit Heiligen. In der Predella Martyrium des H. Sebastian.

135. — Bologna, S. Domenico. Cap. Isolani, v. J. 1501. Verlobung der H. Katharina. — Poppi 7559.

136. — Genua. Pal. Bianco. Altarbild ehemals in S. Teodoro. Sebastian zw. Joh. d. T. und Franziskus. — Alinari 15383.

137. **Lippi**, Nachahmer des Filippino. Bologna. Pin. Nr. 587 «attribuito a Lorenzo Costa» früher in Gal. Zambeccari. Leicht veränderte Kopie Filippinos Bild in S. Domenico. – Poppi 7612.

Lorenzo, Fiorenzo di. Leider muß ich unter diesem Kollektivnamen mehrere Sebastiani aufzählen, die sicher nicht von ein und demselben Künstler herstammen. Wahres Unheil hat hier Lermolieff angerichtet, der auf Grund einiger «faunartig zugespitzter Ohren» — «krampfhaft aufwärts gebogener Daumen und großer Zehen» und «etwas angeschwollener Nasenspitzen» — etwa 20 Bilder aufs energischste für Fiorenzo beanspruchte, von dem wir nur e i n signiertes Werk besitzen. Dann hat Berenson weiter den Künstler aufs verschwenderischste mit Bildern bedacht. Schließlich stiegen aber doch Bedenken auf und Untersuchungen bemühten sich über den Künstler Klarheit zu schaffen. Bedauerlicherweise erzielten diese Bemühungen einstweilen keine befriedigenden Resultate, selbst Mss. Graham gesteht ein — das «Problem» nicht lösen zu können. Es können hier nur Dokumente helfen, namentlich solche, die uns den Maler der Bernardinslegende nennen.

138. **Lorenzo,** Fiorenzo di. Perugia. Pin. Sala VIII, Nr. 32—43. Teile eines Polyptychon. S. Weber, Fiorenzo di Lorenzo, Straßburg. 1904. p. 50 ff. wendet sich gegen Brousolles Zweifel, La jeunesse du Pérugin p. 192 f., und überzeugt, daß die genannten Teile zu dem 1472 bei Fiorenzo für S. Maria Nuova bestellten Altarwerk gehören. Die Schwierigkeit besteht bekanntlich darin, daß die Darstellungen auf den verschiedenen Tafeln der Pinacoteca Nr. 32—43 nur zum geringen Teil denen für das doppelseitige Altarwerk ausbedungenen entsprechen, vergl. Mariotti, Lettere pittoriche perugine, pag. 81. Die Bedenken werden wohl einigermaßen beseitigt durch ein Dokument vom 20. November 1491, das S. Weber, a. a. O., p. 159 zum ersten Male veröffentlichte. Wir erfahren hier, daß das Werk am genannten Tage noch nicht fertig, nun binnen achtzehn Monaten abgeliefert werden sollte, daß sich die Arbeit also zwanzig Jahre lang hinzog, ferner daß sie die Bedingungen des Instrumentes v. J. 1472 nicht erfüllte und daß schließlich ein geringerer Preis gezahlt wurde, als anfangs ausgemacht war. Endlich hat Weber, p. 53, nachgewiesen, daß die Tafeln der Pin. aus S. Maria Nuova stammen. Wir sind nach alledem wohl berechtigt, die Tafeln Nr. 32—43 für Teile des Altarwerkes aus S. Maria Nuova, von der Hand Fiorenzo di Lorenzo, zwischen 1472 und 1492 zirka entstanden zu halten. Eine der kleineren Tafeln zeigt den H. Sebastian.

139. — Perugia. Pinacoteca, Sala VIII, Nr. 5. H. Sebastian, mit Nr. 30 Madonna und Nr. 6 H. Bernardin ehemals ein Triptychon bildend. Nach S. Weber o. c., p. 46 f. ist die Madonna ein eigenhändiges Werk Fiorenzos, die beiden Heiligen der Nebentafeln Gehilfenarbeit. Graham, The problem of Fiorenzo di Lorenzo, p. 51 «the work of an imitator».

140. — Perugia. Pinacoteca. Sala IX, Nr. 11. H. Sebastian. Nach Graham, o. c., p. 50 aus Ripa (zwischen Perugia und Gubbio) das Wappen das der Narducci. — Alinari 5852. Meines Wissens ist noch nicht auf die auffallende Beziehung hingewiesen worden, in der dieses Bild zu dem Sebastian des Mantegna in Wien steht. Es handelt sich nicht um die Gestalt des Heiligen, sondern um das Architekturstück, an das er gefesselt ist. Antike Baureste kommen in Umbrien bei dieser Gelegenheit sonst nicht vor. (Pinturicchio, Rom, Appartamento Borgia ist auf diese und andere, nicht-umbrische Darstellungen zurückzuführen.) Was aber das wesentliche ist: die Architekturstücke und die Art, wie der Heilige mit ihnen in Verbindung gebracht ist, weisen die weitgehendsten Analogien auf. Auf beiden Bildern steht der Rest eines abgebrochenen Bogens gegen den hellen Himmel, auf der anderen Seite ist ein zweiter Bogen in den Bildrahmen herübergeführt; ein Architrav schließt oben ab; der Kopf des Heiligen ist auf den Kreuzungspunkt gestellt, der durch Säule und Pilasterkapitelle resp. Pfeilergesimse gebildet wird. Rechts und links sind dabei vertauscht. Analogien weisen ferner die metallenen Kapitelle auf in der Art, in der hier der korinthische Stil interpretiert wurde. Diese Uebereinstimmungen können nicht auf Zufall beruhen. Kristeller, Andrea Mantegna, p. 450 und p. 463 hat auf den Zusammenhang zweier Madonnenbilder «Fiorenzos» mit Mantegna bereits hingewiesen. Schließlich haben schon ältere Forscher in den acht Tafeln der Bernardinslegende norditalienische Elemente erkannt; wenn nun jene Taufen auf Pisanello oder Mantegna auch heute außerhalb jeglicher Erörterung liegen, so bleibt doch die Richtigkeit genannter Beobachtung bestehen. Eine analytische Untersuchung vor allem der architektonischen Hintergründe und deren Ornamente würde wohl das Abhängigkeitsverhältnis von Padua genauer feststellen. So löst sich aus dem vermeintlichen Oeuvre Fiorenzos eine Gruppe von Werken heraus, die gemischt oberitalienisch-umbrischen Charakter tragen, den die übrigen Bilder nicht aufweisen.

141. **Lorenzo**, Fiorenzo di. Frankfurt. Städelsches Institut. Nr. 15. Madonna, zu ihren Seiten Sebastian und Christophorus. Zuschreibung Lermolieffs an Fiorenzo, Die Werke etc. 1880, p. 94. Die Galerie zu Berlin 1893, p. 167, der sich Weizsäcker im Katalog 1900 und Berenson, The Central Ital. Paint., p. 142 angeschlossen haben. Weber, o. c. p. 139 und Graham, o. c. p. 114f. sprechen sich gegen diese Zuschreibung aus. Wir kehren einstweilen am besten zur vorlermolieffschen Bezeichnung: «Umbrischer Meister, 15. Jahrh.» zurück. — Phot. Bruckmann.

142. — Florenz. Uff. Nr. 1558. Tabernakel, auf der Außenseite des einen Flügels Sebastian. v. J. 1485 laut Inschrift. — Alinari 20362.

143. — Monte l'Abate bei Perugia. Fresko. Kreuzigung, im Vordergrunde Rochus und Sebastian. v. J. 1492 laut Inschrift. vergl. Weber, o. c. p. 82 f. Guardabassi, Monumenti etc., p. 230. Lupatelli, Storia etc., p. 32. Graham, o. c. p. 99 f. Herr A. Gottschewski teilte mir liebenswürdigerweise seine Ansicht mit, die Antoniazzo Romano lautet.

144. — Perugia. Pinacoteca. Fresko. H. Sebastian. Ehemals in S. Niccolò in Parione. z. T. zerstört. — Graham p. 51.

145. — Schule. Civitella d'Arno bei Perugia. Madonna mit Joh. d. T. und Sebastian. v. J. 1492 laut Inschrift. Weber, o. c. p. 128.

146. — — Florenz. Professor Hilgers. Fresken auf Leinwand übertragen. Florian und Sebastian. Weber, p. 138.

147. **Mainardi**, Bastiano. München. Alte Pinakothek. Nr. 1015.

148. **Maineri**, Antonio. Bologna. Pinacoteca. Nr. 472. H. Sebastian. v. J. 1492 laut Inschrift auf Cartellino.

149. **Mansueti**, Giovanni. Wien. K. Gemälde-Galerie. Nr. 5. Sebastian und Laurentius. Ehemals im Magistrato del Cataver im Dogenpalast zu Venedig. Leinwand. — Phot. Löwy.

150. — Venedig. Acc. Nr. 97. H. Sebastian, auf jeder Seite je zwei weitere Heilige. v. J. 1500 laut Inschrift. Ehemals in S. Francesco zu Treviso. — Alinari 13387.

151. **Mantegna**, Andrea. Aigueperse, Dep. Puy-de-Dôme. Notre Dame. H. Sebastian. Nach Kristeller, o. c. p. 145 f. um 1454 (H. Eufemia in Neapel) entstanden. — Phot. Taddei.

152. — Wien. K. Gemälde-Galerie. Nr. 81. H. Sebastian. vergl. Kristeller, o. c. p. 175 f. — Phot. Löwy.

153. — Venedig. Baron Franchetti. H. Sebastian. Früher in La Motta, Smlg. Scarpa Kristeller, o. c. p. 343 ff. Dort auch Abb. Nr. 110. vergl. auch p. 463.

154. **Martorelli**, Giovanni. Bologna. Pinacoteca. Nr. 109. Triptychon. Auf dem linken (v. B.) Seitenflügel Sebastian.

155. **Melanzio**, Francesco. Montefalco. S. Francesco. Madonna mit Heiligen, darunter Sebastian. v. J. 1487 laut Inschrift.

156. — Montefalco. S. Francesco, früher in Torrita. Madonna mit Heiligen. — Alinari 5477.

157. — Vecciano bei Montefalco. Freskobemalung einer Nische. Madonna mit Engeln, an den Seitenwänden Joh. d. T. und Sebastian.

158. — Montefalco. S. Leonardo. Madonna mit Heiligen. v. J. 1515 laut Inschrift. — Alinari 5473.

159. — Montefalco. Dom. Madonna mit Heiligen. Richtung Melanzios.

160. 161. — Montefalco. S. Illuminata. Madonna mit Heiligen. Fresken in Nische eins links und Nische drei rechts. Ebenfalls von einem Maler vom Schlage Melanzios.

162. **Messina**, Antonello da. Bergamo. Gal. Lochis. Nr. 222. H. Sebastian. — Alinari 16898. Das kleine, äußerst reizvolle Bild ist so allgemein als Werk Antonellos gepriesen worden (Cr. u. Cav. V, p. 466, Cicerone p. 710. Lermolieff, München und Dresden, p. 248. Berenson, Ven. Paint. p. 79), daß

es kühn erscheinen mag diese Autorschaft anzuzweifeln. Ich muß hier vor allem bemerken, daß die genannten Forscher durch Vasaris Angaben irregeleitet, einmal das Sterbejahr des Künstlers auf 1493 ansetzten und einen mehrjährigen Aufenthalt in Venedig annahmen. — Neuere Forschungen (vergl. deren Besprechung durch Gronau im Rep. XXVII, Heft 5) haben nun den Tod Antonellos auf die Zeit zwischen 14.—25. Febr. 1479 festgelegt, den venezianischen Aufenthalt dagegen auf spätestens Aug. 1475 bis spätestens Anfang Nov. 1476 fixiert. Das ist gerade die Zeit, für die uns der Stil des Meisters durch signierte und datierte Bilder am besten bekannt ist. Nämlich durch folgende: Condottieri im Louvre und Jünglingsportrait Nr. 18 A Berlin, beide v. J. 1474. Kreuzigung in Antwerpen, v. J. 1475. Männliches Portrait beim Fürsten Trivulzio in Mailand v. J. 1476. Kreuzigung, Nat. Gal. London, v. J. 1477. Jünglingsportrait, Berlin, Nr. 18, v. J. 1478. In diese Reihe fügt sich seinem Stile nach der wie das Bild in Bergamo ebenfalls weder signierte noch datierte Dresdener Sebastian ohne weiteres ein, besonders nahe steht er der Antwerpener Kreuzigung v. J. 1475. Jedenfalls läßt das nunmehr festgestellte Sterbejahr, 1479, nicht zu, das Dresdener Bild wie früher auf 1480—1490 zu datieren. Für welche Zeit wäre nun aber — gesetzt es wäre wirklich von Antonello — das Bild in Bergamo anzusetzen? Es steht auf einer sehr viel primitiveren Kunststufe, als das Dresdener und die genannten datierten Bilder Antonellos, die sämtlichst von großer Plastizität des Gesichts — resp. Körperformen und zwingender Anschaulichkeit des Raumes sind. Diese Eigenschaften teilt das Bild in Bergamo nicht. Der Körper ist hier schwach modelliert; wie eine helle Scheibe steht es vor dem dunklen Hintergrund. Die räumlichen Vorstellungen sind zum Teil recht unklar. Ich lade vor allem zu einer näheren Besichtigung des Hauses ein. Es ist ein Bau nordischen Charakters, der dazu beigetragen hat, das Bild auf Antonello zu bestimmen. Mir scheint es ein Grund mehr, es dem Künstler abzusprechen: Es dokumentiert die weitgehendste Unkenntnis der nordischen Architektur. Vollkommen konfus ist vor allem das Dach mit seinen Türmen, Schornsteinen, eingebauten Fenstern und Giebeln. — Ich möchte vermuten, daß der betreffende Künstler hier nach einem nordischen Kupferstich oder Holzschnitt arbeitete, der die betreffenden Gebäude in kleinem und deshalb weniger klarem Maßstabe zeigte. Derartige Benutzung deutscher Blätter läßt sich nachweisen z. B. auf dem Halbfigurenbild der Madonna mit Engeln, Berlin, Nr. 40, auf dem ein Teil von Dürers Bauernhof des «Verlorenen Sohnes», sowie die Burg des «Meerwunders» angebracht ist. Doch kehren wir zur Annahme zurück, das Bild sei wirklich von Antonello und versuchen wir es seines primitiveren Charakters halber um ein Jahrzehnt früher anzusetzen. Als Vergleichsobjekt stellte sich dann das Christusbild der Londoner Nat. Gal., Nr. 673 v. J. 1465 ein. (Abb. bei E. Müntz, L'Hist. de l'art pend. la Ren. t. I, p. 339.) Aber auch dieses teilt, wenn auch nicht vollentwickelt, die charakteristischen Qualitäten der späteren datierten und signierten Bilder. Sollte man noch weiter zurückgehen? Ich glaube dazu könnte nur der Wunsch, an einer liebgewonnenen Attribution durchaus festhalten zu wollen, verleiten. Die Genesis dieser Zuschreibung läßt sich ziemlich vollkommen rekonstruieren. Oberitalienische resp. venezianische Elemente einerseits, nordische andererseits. Diagnose: Antonello. — Bei einer eventuellen Zuschreibung des hübschen, kleinen Bildes an einen anderen Meister wäre auf einige Aehnlichkeiten zu achten, die ein Frühwerk Bartolomeo Montagna's, ebenfalls in Bergamo, nämlich Nr. 128 der Gal. Lochis, Madonna zwischen Rochus und Sebastian v. J. 1487, mit jenem H. Sebastian zeigen. Mit Beruhigung sah ich, daß diese Aehnlichkeit auch

von anderer Seite konstatiert wurde, nämlich durch R. Burckhardt in seinem Cima da Conegliano, ohne allerdings an eine Autorschaft Antonellos Zweifel zu äußern.

163. **Messina**, Dresden. Gemälde-Galerie. Nr. 52. H. Sebastian. vergl. Cr. und Cav. VI, p. 120. Lermolieff, Die Werke etc. (1880), p. 167 f. Berenson, o. c. p. 79. — Phot. Tamme.

164—167. — Frankfurt. Städelsches Institut. H. Sebastian. Halbf. Von Lermolieff aus unbekannten Gründen als «übermaltes Original» erklärt, was Weizsäcker im Katalog (1900) mit Recht bezweifelt. Es kommen folgende Repliken vor, die sämtlichst kein Recht auf Original haben. Berlin. K. Fr. Museum. Nr. 8. Hanfstängel. Bergamo, Gal. Lochis. Nr. 203. Mailand, Gal. Crespi. Abb. A. Venturi, La Gal. Crespi.

168. **Milano**, Giovanni da. Florenz. Uff. Nr. 32. Altarwerk aus Ognisanti. Sebastian (bekleidet) im Chor der Märtyrer.

169. **Miretto**, Giovanni (?) Pudua. Pal. della Ragione. Nach dem Brande v. J. 1420. Fresko. Sebastian neben anderen Heiligen.

170. **Montagna**, Bartolomeo. Vicenza. Museo Civ. Nr. 2. Thronende Madonna mit Sebastian und drei anderen Heiligen. — Alinari 13517.

171. — Gal. Lochis. Nr. 128. Thronende Madonna zwischen Rochus und Sebastian, v. J. 1487 laut Inschrift. — Alinari 16917.

172. — Venedig. Accademia. Nr. 80. Thronende Madonna zwischen Hieronymus und Sebastian. Aus S. Sebastiano zu Verona. — Alinari 13397.

173. — Venedig. Accademia. Nr. 78. Christus zwischen Rochus und Sebastian. — Alinari 13809.

174. — Cologna bei Vicenza. Anbetung der Hirten mit Heiligen, darunter Sebastian. vergl. Cr. u. Cav. V, 460.

175. **Montefalco**, Fra Agnola da. Montefalco. San Francesco. Fresko. H. Sebastian.

176. **Morone**, Francesco? Verona. Mus. Civ. Nr. 135. Quadratische, viergeteilte Tafel, scheinbar später zusammengesetzt. In jedem Viertel ein Heiligenpaar, darunter Sebastian.

177. — Verona. S. Chiara. Leinwandbilder, ehemals zum Orgelschmuck gehörig. Sebastian und andere Heilige. «Anscheinend Werke von Morones Atelier.» Cr. und Cav. V, 524.

178. **Munari**, Pellegrino. Modena, S. Pietro. Thronende Madonna zwischen Hieronymus und Sebastian. Die Predella mit dem Martyrium des Sebastian jetzt unter Ortolanos (?) Beweinung Christi in der gleichen Kirche. — Alinari 15682.

179. **Murano**, Andrea da. Venedig. Accademia. Nr. 28. Dreiteiliges Altarwerk mit Lünette. Früher in S. Pietro Martire zu Murano. vergl. Boschini. o. c. p. 528. Zanetti, o. c. p. 17. Cr. u. Cav. V, p. 75.

180. — Trebaseleghe bei Noale. Altarwerk. In der Mitte Christus mit Sebastian und anderen Heiligen. v. J. 1484—1501. vergl. P. Paoletti und G. Ludwig, Rep. XXII, p. 454.

181. **Neapolitanisch**, Fünfzehntes Jahrh. Neapel, Mus. Naz. Dreiteiliges Altarbild, Madonna mit Franziskus und Sebastian. In diesem Bilde macht sich umbrischer Einfluß stark geltend. — Brogi 6806.

182. — Ebendort. Madonna mit Antonius und Sebastian (mit einem Mantel drapiert wie öfters in Florenz). 6804.

183. — Ebendort. Madonna mit Heiligen. Vorwiegend durch Venedig beeinflußt. — Alinari 12099.

184. **Neroccio**, Art des. Siena, Privatbesitz. Ausgestellt auf der Esposizione d'Arte antica 1904 in Siena. Madonna mit Heiligen. — Brogi 14906.

185. **Niccolò**, Andrea di. Siena. Accademia. Nr. 298. Madonna mit Heiligen. v. J. 1500 laut Inschrift.

186. **Pacchiarotto**, Giacomo. Buonconvento. S. S. Pietro e Paolo, Sakristei. Mehrgliederiges Altarwerk.

187. **Padua**, Schule von. Fünfzehntes Jahrh. Wien, bei Graf Lanckoronski. H. Sebastian.

188. — Venedig. Ongania. (Sommer 1906.) H. Sebastian.

189. — Padua. Chiesa dell' Immaculata, früher in Ognisanti. Dreiteiliges Altarbild. Madonna zwischen Augustin und Sebastian.

190. **Palmezzano**, Marco. Forlì. S. Biagio e Girolamo. Dreiteiliges Altarwerk. Madonna mit Heiligen. — Alinari 16827.

191. — Forlì. Pinacoteca Communale. Nr. 119. Der H. Antonius Abbas zwischen Joh. d. T. und Sebastian. — Alinari 16837.

192. — Ravenna. Palazzo Rasponi. Christus, zu seinen Seiten Rochus und Sebastian. v. J. 1523 laut Inschrift. Cr. u. Cav. III, 349.

193. — Karlsruhe. Gemälde-Gal. H. Sebastian. — Phot. Bruckmann.

194. — ? Padua. Museo Civ. H. Sebastian, Halbfig.
Siehe auch unter Signorelli, Nr. 247.

195. **Perugino**, Pietro. Cerqueto. Kirche. Fresko. H. Sebastian, v. J. 1478 laut Inschrift. Abb. Brousolle, La jeunesse du Pérugin, Fig. 100 und E. Steinmann, Die Sixt. Kapelle, pag. 103. Vergl. auch Orsini, Vita di Pietro Perugino. Perugia 1804. pag. 203 f. Vas. (ed. Mil.) III, pag. 603. Schmarsow, Das Abendmahl in St. Onofrio zu Florenz. Jahrb. K. Preuß. Kunsts. V, p. 223 ff.

196. — Florenz. Uff. Tribuna. Nr. 1122. Altarbild, Madonna zwischen Joh. d. T. und Sebastian; v. J. 1493 laut Inschrift, Aus S. Domenico zu Fiesole. — Brogi 2609.

197. — Paris. Louvre. H. Sebastian, früher im Palazzo Sciarra zu Rom.

198. — Panicale. Chiesa di S. Sebastiano. Fresko. Martyrium des H. Sebastian. v. J. 1505 laut Inschrift. Zum Teil von Gehilfen ausgeführt; Cr. und Cav. IV, p. 239 glauben die Hand Spagnas zu erkennen. — Alinari 5795 a.

199. — Grenoble. Gal. Nr. 51. HH. Sebastian und Irene. Teil eines Altarwerks, dessen Teile zerstreut in Perugia, Pinacoteca und S. Pietro, in Lyon. Toulouse und an anderen Orten sich befinden, vergl. Cr. und Cav. IV, p. 252.

200. — Perugia. Pinacoteca, Sala X. Nr. 2. Altarbild, ehemals in S. Francesco de Minori zu Perugia. v. J. 1518 laut Inschrift. — Anderson 15813.

201. — London. Smlg. Lord Wantage. H. Sebastian, Gegenfigur des H. Hieronymus ebendort.

202. — Paris. Louvre. H. Sebastian.
Die folgenden sämtlich von Gehilfen gearbeitet:

203. **Perugino**, Pietro. Perugia. Pinacoteca. Mad. in Wolken, unten knieend Sebastian und Hieronymus. Phot. Alinari.

204. — Fiesole. Duomo. Fresko. H. Sebastian. — Brogi 7759.

205. — Rom. Villa Borghese. H. Sebastian. — Alinari 8032.

206. — Perugia. S. Agnese. Fresko an der Seitenwand einer Nische. H. Sebastian.

207. **Perugino**, Nachahmer des. Rom. Gal. Capitolina. H. Sebastian.

208. — Anfang des 16. Jahrh. Mailand, Brera. Nr. 502. H. Sebastian.

209. **Piazza**, Albertino e Martino. Lodi. Incoronata. Ancona. — Anderson 11431.

210. **Pinturicchio**, Bernardo. Rom, Vatikan. App. Borgia. Saal der Heiligenleben. Fresko. Martyrium des H. Sebastian; zwischen 1462—1494 entstanden. — Anderson 4400.

211. **Pollajuolo**, Antonio und Piero. London. National Gallery. Nr. 292. Martyrium des H. Sebastian. Ehemals in der den Pucci gehörigen Kapelle bei S. S. Annunziata. Ueber die Urheberschaft herrscht von Alters her Meinungsverschiedenheit: Albertini, Memoriale (Anhang zu Band II von Cr. und Cav. Deutsche Ausgabe). »Nella Nuntiata: nello oratorio contiguo di

sancto Sebastiano de' Pucci è una tavola di Piero Pullaro.» — Antonio Billi. (Ed. Frey. p. 27.) Piero del Pollaiuolo (Angabe des Modelles, Gino di Lodovico Capponi). Anonymus des Cod. Magl. (Ed. Frey. p. 103.) Piero del Pollajuolo (Angabe des Modells.)

Vasari, Ausgabe v. J. 1550, pag. 500: « . . . e fu quest' opera la più lodata che Antonio facesse giammai.» (Angabe des Modells.) — Vasari Ausgabe v. J. 1568. pag. 467: «e fu quest' opera la più lodata che Antonio facesse giammai . . . e fu finita l'anno 1475.» Das Entstehungsjahr wird hier zum ersten Male genannt; wie ich oben zu zeigen versuchte ist diese Datierung wahrscheinlich approximativ. (Angabe des Modells.) — Richa, Chiese fior. VIII, pag. 54· Sämtliche Angaben nach Vasari, II. Ed. Cr. und Cav. III, p. 131 f.: Antonio und Piero. Ebenso der Catalogue of the pictures in the National Gallery, 1901. — Ulmann, Bilder und Zeichnungen der Pollajuoli, Jahrb. der K. Pr. Kunsts. XV, p. 238 ff.: Antonio unter geringer Mitarbeit Pieros. — Berenson: The flor. painters pag. 135: Antonio.

212. **Pollajuolo,** Florenz. Pitti. Nr. 384. H. Sebastian. Cr. u. Cav. III, pag. 130: Piero. Cicerone (8. Aufl.): Piero. Berenson, Ven. painters p. 80: Jacopo di Barbari.

213. **Previtali.** Andrea. Bergamo. Gal. Carrara, Nr. 68. Madonna mit Thomas von Aquino und Sebastian. v. J. 1506 laut Inschrift. — Alinari 16920.

214. **Romano,** Antoniazzo. Rom. S. Vito. Fresko. v. J. 1484. — Phot. Moscioni. Siehe auch unter «Fiorenzo di Lorenzo» Nr. 143 unseres Kataloges.

215. **Römische** Darstellungen des Mittelalters. Rom. Callistus-Katakomben, Capella di S. Cecilia. Fresko. Quirinus, Sebastianus, Policamus. Zur Zeit Sixtus III. (432—440) entstanden. Vergl. Nachweis, wie zu den folgenden im Kap. I. f.

216. — Rom. Platonia bei S. Sebastiano an der via Appia. Fresko in einer Lünette. Christus reicht dem Quirinus in Gegenwart des Sebastian eine Märtyrerkrone. 5. Jahrhundert.

217. — Rom. S. Pietro in vincoli. Mosaik. H. Sebastian. Siebentes Jahrhundert.

218. — Rom. S. Saba. Fresko. Sebastian und andere Heilige. Anfang des 8. Jahrhunderts.

219. — Rom. S. Andrea Katabarbara. Untergegangenes Fresko, wahrscheinlich die Seitenwand einer Fensternische schmückend, in einer Aquarellkopie Ant. Eclissis v. J. 1630 im Cod. Vat. lat. 9071, pag. 251 erhalten. Martyrium des Heiligen.

220. — Rom. S. Sebastiano auf dem Palatin. Untergegangener Freskenzyklus des 9. oder 10. Jahrhunderts, ebenfalls in Aquarellkopien. Ant. Eclissis v. J. 1630 im Cod. Vat. lat. 9071, 62 und 234 ff. erhalten.

221. — Rom. S. Sebastiano an der Via Appia. Fresken an einem Bogen neben der Treppe, die zur Platonia hinabführt. Sebastian und andere Heilige. 13. Jahrh.?

222. — Rom. S. Giorgio in Velabro. Tribuna; Fresko. Sebastian und andere Heilige zur Seite Christi. Hermanius Zuschreibung an Pietro Cavallini soll, wie ich gesprächsweise erfuhr, durch Venturi nächstens bestritten werden.

223. **Rondinelli,** Niccolò. Forlì. Dom. Altarbild. H. Sebastian.

224. — Ravenna. Accad. Madonna mit den H. H. Albert und Sebastian. Ursprüngl. Triptychon, vergl. C. Ricci, Raccolte artistiche di Ravenna. (Bergamo 1905) p. 10 und Abb. XXIX. Früher in S. Giovanni Battista, dann in Casa Lovatelli.

225. — Paris. Louvre. Nr. 1158. Madonna zw. Petrus und Sebastian. Halbf. vergl. Berenson, Ven. Paint. p. 128.

226. **San Ginesio,** Stefano di. San Ginesio. Chiesa de' Zoccolanti. Madonna mit Heiligen (Sebastian und Rochus kniend, wie bei Buonfigli und bei Perugino, Perugia, Pin.).

227. **San Giorgio**, Eusebio di. Perugia. Pinacoteca. Sala XIV. Nr. 41. Sebastian. (Nr. 42 Gegenstück, Rochus.)
228. **San Severino**, Lorenzo und Jacopo da. Urbino. S. Giovanni Battista. Madonna mit dem Täufer und Sebastian. v. J. 1417.
229. **San Severino**, Lorenzo, der Jüngere. Sarnano. Collegiata. Polyptychon. v. J. 1483 laut Inschrift.
230. **Santa Croce**, Girolamo. Rovigo. Pinacoteca de' Concordi. Kopie Giovanni Bellinis Halbfigurenbilder in S. Francesca della Vigna. — Alinari 18355.
231. — Berlin. Kaiser Friedrich-Museum. Nr. 26. Martyrium des H. Sebastian. — Hanfstängel.
232. **Santi**, Giovanni. Urbino. Palazzo Ducale, früher in S. Sebastiano. Martyrium. — Alinari 17582.
233. — Urbino. Pal. Ducale. Madonna mit Heiligen. v. J. 1489. — Alinari 17584.
234. — Fano. S. Croce. Madonna mit Heiligen. — Alinari 10949.
235. **Santo**, Girolamo del. Padua. S. Antonio. Christus an einem Baum gekreuzigt, an dessen Aesten die Köpfe der 12 Propheten angebracht sind; neben dem Baum Sebastian und andere Heilige.
236. **Sellajo**, Jacopo del. München. Alte Pinacothek. Nr. 1002, als »Toskanisch um 1450«. Martyrium. Durch H. Mackowsky. Jahrb. XX, p. 198 Sellaio zugeschrieben.
237. — Florenz. S. Frediano. Sakristei. Kreuzigung mit mehreren Heiligen, darunter Sebastian. Abb. bei Mackowsky, l. c.
238. **Semitecolo**, Niccolo. Padua. Dom-Bibliothek. Zyklische Darstellung der Legende auf vier Tafeln. v. J. 1367 laut Inschrift.
239. **Signorelli**, Luca. Bergamo. Smlg. Morelli. Nr. 24. Triptychon. Frühwerk. — Anderson 12874.
240. — Città di Castello. Pinacoteca. Martyrium. v. J. 1496. — Alinari 5377.
241. — Arcevia. S. Metardo. Polyptychon, v. J. 1507 laut Inschrift. Abb. Gio. Mancini, Vita di L. S., p. 149.
242. — Città di Castello. Pal. Mancini. Madonna mit Heiligen. v. J. 1515 laut Inschrift. — Alinari 5777. vergl. R. Vischer, Luca Signorelli, p. 251.
243. — Cortona. Compagnia di S. Niccolò. Fresko. Madonna mit Heiligen.
244. — Werkstatt. Perugia. Pinacoteca. Madonna mit Heiligen. v. J. 1510 (resp. 1507) siehe R. Vischer o. c. p. 309.
245. — Città di Castello. Casa Bufalini. Madonna mit Heiligen. Mancini, o. c. p. 182, Vischer, o. c. p. 251.
246. — Urbino. Dom. Sakristei. H. Sebastian. M. W. in der Literatur nicht erwähnt.
247. — Rom. Villa Albani. Das Bild hat kaum etwas mit Signorelli zu tun, sondern stammt wohl von Palmezzano. — Anderson 4500.
248. **Speranza**, Giovanni. Velo bei Vicenza. S. Giorgio. Madonna mit Heiligen; nach 1488 entstanden; die musizierende Putti von Gio. Bellinis Triptychon in den Frari sind kopiert. — Alinari.
249. **Spinello**, Parri (?) Arezzo. S. Francesco. Von der Tünche befreites, stark beschädigtes Fresko.
250. **Spagna**, Gavelli bei Spoleto. Madonna mit Heiligen. Fresko. v. J. 1523 laut Inschrift. — Anderson 5964.
251. — Eggi. S. Giovanni. Chornische. Fresko. Taufe Christi, daneben Rochus und Sebastian. — Anderson 5888.
252. — San Giacomo bei Spoleto. Sebastian zw. Gregor und Rochus; darüber Madonna mit Engeln. Fresko. — Alinari 5752.
253. — Schule. Eggi. Oratorio della Madonna delle Grazie. Christus mit Heiligen. Fresko.
254. — Patrico bei Spoleto. Madonna mit Stephanus und Sebastian. Fresko.
255. — Ferentillo. Tabernakel an der Straße nach Monte Rivoso. Auf Wandstreifen die Halbf. des Rochus und Sebastian.

256. **Treviso,** Girolamo da, d. Aeltere. Treviso. Dom. Altarbild. v. J. 1487 laut Inschrift.

257. **Tura,** Cosimo. Dresden. Gemälde-Gal. Nr. 42 A. H. Sebastian. — Phot. Tamme. Früher fälschlich Costa zugeschr. s. Laderchi, Pit. fer., p. 40. Mit Recht für Tura: Lermolieff, 2. Aufl., p. 56 und F. Harck, Jahrb. Pr. K. IX, p. 37 u. a.

258. — Berlin. K. Fr. Museum. Nr. 1170 B. H. Sebastian. Hanfstängel. Teil eines Altarwerkes, dessen Teile sich in Berlin, im Louvre, in den Uff. u. a. O. befinden. Nach C. Ricci, Rassegna d'Arte V. fasc. 10 vielleicht das von Baruffaldi in S. Luca in Borgo zu Ferrara erwähnte Altarwerk.

259. — Schule? Ferrara. Gal. Lombardi. H. Sebastian. vergl. Gruyer, L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este. II. p. 83.

260. **Urbanis,** Lodovico de. Recanati. Dom-Sakristei. Madona mit Heiligen. Cr. u. Cav. IV, 125.

261. **Umbrische** Schule. Fünfzehntes Jahrhundert. Fabriano. Municipio. H. Sebastian.

262. — Rom. S. Maria in Trastevere, Cap. rechts vom Chor. Madonna mit Rochus und Sebastian.

263. — Vetralla. Kirche. Fresko. Sebastian zwischen Anselmus und Hiob; darüber in einer Lünette Christus segnend zwischen zwei adorierenden Engeln. — Phot. Moscioni.

264. — Spoleto. S. Angelo Izzano. H. Anna selbdritt, zur Seite Sebastian und Rochus. v. J. 1531 laut Inschrift. — Phot. Moscioni.

265. **Valenzia,** Jacopo da. Ceneda. Dom. Madonna zwischen Sebastian und Antonius.

266. **Venezianische** Schule, Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Wien. Akademie. Martyrium des Sebastian. — Phot. Löwy.

267. **Verona,** Liberale da. Mailand. Brera. Nr. 177. H. Sebastian. Ehemals in S. Domenico zu Ancona. — Anderson 11049.

268. — Berlin. H. Sebastian, Replik des vorigen. Hanfstängel. vergl. Bode, Jahrb. VIII, p. 122.

269. — Verona. Museo Civ. Nr. 92. H. Sebastian. Halbfig. — Anderson 12456.

270. **Veronesische** Schule. Verona. Mus. Civ. ohne Nummer. H. Sebastian. Fresko.

271. — Verona. Mus. Civ. Lichthof. Rest eines Freskos. Thronende Madonna mit Rochus und Sebastian.

272. — Berlin. Magazin. Nr. 1448. Sebastian zwischen Rochus und Hieronymus. vergl. Bode, Jahrb. VIII. Die Ausbeute aus dem Mag. der K. Gem.-Galerie zu Berlin.

273. **Viti,** Timoteo. Urbino. Pal. Ducale. Nr. 110. Sebastian. Halbf.

274. — Mailand. Brera. Nr. 507. Conception, zu den Seiten der Täufer und Sebastian. — Anderson 11260. Aus S. Bernardino bei Urbino.

275. **Viterbo,** Antonio da. Orvieto. Pal. del Comune. H. Sebastian. Fresko.

276. **Vivarini,** Antonio. Rom. Lateran. Polyptychon. v. J. 1464 laut Inschrift.

277. **Vivarini,** Bartolomeo. Venedig. Accad. Nr. 621 a. Triptychon. Früher in der Chiesa della Carità; zwischen 1467 und 1471 entstanden. vergl. P. Paoletti und G. Ludwig, Neue Beiträge zur Gesch. d. ven. Malerei. Rep. XXII.
Diese Forscher nehmen die Mitwirkung Andreas da Murano an. Berenson gibt es Alvise. — Naya 16.

278. — Wien. Gem.-Galerie. Nr. 10. H. Ambrosius mit Sebastian (bekleidet) und anderen Heiligen. v. J. 1477 laut Inschrift. — Löwy.

279. — Venedig. S. Giovanni e Paolo. Ancona des H. Vinzenz Ferrer. Die Frage der Urheberschaft ist strittig. Boschini, Le Minere, Venezia 1664, p. 275: Bartolomeo Vivarini. Ebenso P. Paoletti und Ludwig, a. a. O., die auch hier die mitwirkende Hand des Andrea da Murano erkennen. Moschini und Cicerone: Alvise. Zanetti, Della Pittura Venez., 1792, pag. 40: Carpaccio; ebenso Cr. und Cav. t. V, 201. Sansovino, Ven. descr. nennt

Giov. Bellini; Berenson: Bonsignori. Offenbar sind die unteren Tafeln von einem älteren Künstler, die oberen von einem jüngeren gemalt.

280. **Vivarini**, Venedig. Frari. Altarwerk. v. J. 1482 laut Inschrift. In einem Medaillon des Rahmens Halbf. des H. Sebastian.

281. — Bergamo. Smlg. Lochis. Triptychon. H. Martin, zu den Seiten der Täufer und Sebastian. Werkstattarbeit. vergl. Cr. und Cav. V, p. 46.

282. **Vivarini**, Alvise. Berlin. Kaiser Friedrich-Museum. Nr. 38. Madonna mit Sebastian unf fünf anderen Heiligen. Aus S. Maria dei Battuti zu Belluno und wahrscheinlich um 1490 entstanden. vergl. Beschreibendes Verzeich. d. Gem. im K. Fr. Mus. 1904 und Cr. und Cav. V, 63.

283. — Berlin. K. Fr. Mus. Nr. 1165. Madonna mit Sebastian und drei anderen Heiligen. Wahrscheinlich identisch mit dem von Zanetti a. a. O., p. 40 s in S. Cristoforo a Murano erwähnten Bilde. vergl. Cr. u. Cav. V, 63.

284. — Venedig. S. Maria Gloriosa de' Frari. H Ambrosius thronend, umgeben von 10 Heiligen. Das Bild [illegible] die Insc[illegible]ift berichtet von Basaiti nach Al[illegible] T[illegible] llendet. [illegible] vorge-[illegible]nenen [illegible] beistimmen; ich [illegible] diese Frage bald an anderer Stelle äußern zu können. — Alinari 13244.

285. **Zaganelli**, Bernardino. London. Nat. Gallery. Nr. 1092. H. Sebastian.

286. **Zaganelli**, Francesco. Ferrara, Ateneo. H. Sebastian. v. J. 1513 laut Inschrift.

287. — Ravenna. Accademia. H. Sebastian. (Gegenstück: H. Katharina.) Ehemals in S. Apollinare, dann in S. Niccolò.

288. — Rimini. Municipio. Sebastian zwischen Laurentius und Hieronymus. vergl. Berenson, The central ital. paint., p. 189.

289. **Zampolini**. Spoleto. Sebastian kniend. Phot. Anderson.

LEBENSLAUF.

Geboren bin ich Detlev Heinrich Moritz Georg Wilhelm Freiherr von Hadeln am 26. Mai 1878 zu Arolsen als Sohn des Wirklichen Geheimen Rates Heinrich Freiherr von Hadeln und der Ida geb. Freiin von Hollen. Von Ostern 1885 an besuchte ich die Gymnasialvorschule zu Weimar, von Ostern 1888 das Gymnasium ebendort, später das Gymnasium zu Gütersloh i. W., von dem ich im August 1899 mit dem Zeugnis der Reife entlassen wurde. Darauf studierte ich Rechtswissenschaft in Genf, München, Berlin, Leipzig und Bonn, wechselte dann das Studium und hielt mich zur Erweiterung kunstgeschichtlicher Monumentenkenntnis ein Jahr in Italien auf. S. S. 1904 war ich bei der philosophischen Fakultät zu Berlin, W. S. 1904/05 und S. S. 1905 bei der gleichen der Universität Jena inscribiert. Meine Lehrer während des kunstwissenschaftlichen Studiums, denen ich hiermit nochmals meinen Dank ausspreche, waren folgende Herren Professoren und Dozenten: Cartellieri, Eucken, Graef, Lasson, Kekule von Stradonitz, Tange, Wöllflin, Wulff.